

BBC 音乐导读 35

希曼诺夫斯基
Szymanowski

Christopher Palmer 著

马　继　森　　等译

花山文艺出版社

图字：03—98—006 号

图书在版编目（CIP）数据

希曼诺夫斯基/（英）帕尔默（Palmer，C.）著；马继森等译.—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第 35 册）
ISBN 7-80611-672-7

Ⅰ.希… Ⅱ.①帕… ②马… Ⅲ.希曼诺夫斯基-艺术评论 Ⅳ.J605.513

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第 26130 号

BBC 音乐导读 35

希曼诺夫斯基

Christopher Palmer 著　马继森等译

责任编辑：张国岚　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　**责任校对**：李桂香

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里 8 号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路 102 号）

经　　销：**新华书店**

787×1092 毫米　1/32　6.25 印张　100 千字　1999 年 4 月第 1 版
1999 年 4 月第 1 次印刷　印数：1—5,000　定价：10.00 元
ISBN 7-80611-673-7/G・66



目 录



前　言

卡罗尔·希曼诺夫斯基（Karol Szymanowski），生于1882年，卒于1937年，享年五十五岁。1982年是他诞辰一百周年，我们举行了纪念活动。但是如果这一活动提前十五年，即使提前十年举办，就很难找到可用来纪念他的作品。关于他的记载很少，乐谱及录音都已绝版，而英文书目中只有一些零散的文章，还是由一些具有独特鉴赏力的乐迷如费里克斯·阿普拉哈米安（Felix Aprahamian）和凯克霍斯鲁·索拉伯吉（Kaikhosru Sorabji）等撰写的。幸而现在情况大有好转。可以买到颇具代表性的录音，包括英国或美国厂牌以及波兰厂牌Muza。在写此书时要是有个现代版的《圣母悼歌》（Stabat Mater）会深受欢迎，但目录里所缺的部分最主要的还是配有管弦乐的联篇歌曲，这些联篇歌曲一首也没有灌制成唱片。环球出版社——希曼诺夫斯基的主要出版商——在重新发行大量的散页乐谱并正在出两种，而不

是一种的希曼诺夫斯基作品集。总编辑是泰莉莎·柴林斯卡（Teresa Chylińska）。这两种作品集：一是二十六卷本，只有波兰文的简介和注释；另一种是十七卷本，所有的材料和注释都译成了德文和英文。（有意收藏者须注意这两个版本在卷数序列及内容上并不一一对应。）在英文的书籍和文章中，布古斯劳·玛奇耶维斯基（Boguslaw Maciejewski）继其1967年写了第一部小传后，又整理了一本希曼诺夫斯基与钢琴家扬·斯梅特林（Jan Smeterlin）的书信集，其中还有作曲家自己写的一些音乐论著。泰莉莎·柴林斯卡的颇受赞赏的图片传记于1964年出版。尚未出版的阿历斯泰·维特曼（Alistair Wightman）1972年的博士论文又引出了不少文章发表在音乐期刊上。维特曼目前正在写一本全面的希氏评传。已出版的第一本综合研究希氏音乐的书是吉姆·塞桑（Jim Samson）写的，于1980年才问世。此书文字简洁明了，内容极佳，既富于同情又有敏锐的判断力。没有维特曼和塞桑的基础工作，我现在的工作会艰苦繁重得多，对他们所做的努力我谨表示衷心的感谢。不过，与他们面向高层学术界不同，我自己的工作则面向学术性要求不那么强的读者。我引用了大量的例子，但我尽量减少深奥的音乐技术讨论。对希氏有记载的作品，我并

不想做面面俱到的阐述（尽管绝大多数在本书中至少都已提及），我的大量篇幅用于介绍我所认为的他的主要成就。

阿历斯泰·维特曼允许我引用他 1972 年博士论文中的资料，并通读了本书书稿，提出了许多宝贵的意见和改正；塞维亚（Sylvia）和本杰明·苏珊（Benjamin Shoshan）将一些波兰文翻译成英语；斯特罗马·苏莎兰（Stroma Sutherland）、罗伯特·格历达（Robert Gilder）和 H．斯威达斯卡（H．Swiderska）博士耐心的研究音乐、录音和其他材料；以及吉尔·波洛斯（Jill Burrows）所做的许多编辑和秘书工作，我谨在此一并表示感谢。

C. P.

St John's Wood

1983 年 5 月

生 平

1882年10月3日，卡罗尔·玛齐基·希曼诺夫斯基(Karol Maciej Szymanowski) 生于乌克兰的蒂莫肖夫卡(Tymoszówka) 他家的庄园上。这是一个富有的地主家庭，五个孩子中他排行第二。尽管从1793年波兰被瓜分后，他们的土地已处于俄国的统辖下，他一家人仍把自己当做波兰臣民，父母双方的音乐才艺都是世代相传的，五个孩子也都富有艺术才华。

卡罗尔的父亲斯坦尼斯洛·科文-希曼诺夫斯基(Stanislaw Korwin-Szymanowski)，从他的父亲那里继承了蒂莫肖夫卡和附近伊利萨维格勒镇（今基罗维格勒）的产业。他恪守着老波兰贵族的传统：热爱祖国，尽管“他的”波兰已从欧洲版图上消失很久了。他有教养，博览群书，对科学和文艺都有所涉猎。他是一位天资颇高的钢琴家和大提琴手，却不擅长处理实际的日常事务。卡罗尔的母亲安娜·陶柏（Anna Taube）男爵夫人

原是瑞典血统，不过她的家族中好几代人都有着波兰亲戚。她也是一位出色的钢琴家，通晓几国语言，儿子死后六年她才离世。

位于蒂莫肖夫卡的庄园也许和契诃夫（Chekhov）的戏剧或屠格涅夫（Turgenev）的小说里所描写的类似。宽大的阴暗的房子坐落在村子中央，濒临湖畔，周围是个广阔的公园，菩提树和胡桃树四处环绕，遮荫蔽日。一条顶上覆满了藤蔓的白色走廊，一直延伸到这座平房的尽头。

卡罗尔四岁时，左腿受了一次伤，左膝动了几次手术，留下了明显的跛疾。这也意味着他童年的许多时间是一个人闷在家里度过的，而不能正常去上学。书和音乐取代了游戏，他受教育主要是请家庭教师授课。音乐在这一家人的生活中至关重要，就连他们的狗也给取了“诙谐曲”、“四分音符”这样的名字。卡罗尔七岁时在父亲指导下开始学习钢琴。三年后，他被送到表兄古斯塔夫·诺伊豪斯（Gustav Neuhaus）在伊利萨维格勒办的音乐学校，学习钢琴和音乐理论知识。诺伊豪斯很快觉察到他的学生有作曲的天赋，于是，不仅向他讲授巴赫、贝多芬、勃拉姆斯，自然还有肖邦，还引导他学习斯克里亚宾（Skryabin）。

两家人，他母亲的陶柏家和父亲的柏拉蒙菲德(Blumenfeld)和诺伊豪斯家，都是音乐世家，出了很多钢琴家、歌唱家、作曲家和指挥家。卡罗尔的哥哥菲历克斯（Feliks）是一名钢琴家和轻音乐作曲家。他妹妹斯丹尼丝拉娃（Stanislawa 斯塔西亚〔Stasia〕）是个颇为成功的女高音歌唱家，而且经常表演她哥哥的作品（她也在卡罗尔之后去世，不过只过了一年）。蒂莫肖夫卡的气氛是轻松热闹的，那里经常有舞会和晚会，可以创作乐曲、演戏和演哑剧。邻近的两个庄园与他家保持着密切的音乐交往，因为沃勃乌卡的里奥·达维多夫（Leo Davidov）是柴科夫斯基的姐夫，卡米恩卡的德米特雷·达维多夫（Dmitri Davidov）是他的侄儿，（德米特雷的哥哥是弗拉基米尔，即柴科夫斯基喜欢的“鲍勃”〔Bob〕。鲍勃于1906年自杀身亡，《悲怆》〔Pathétique〕交响曲就是献给他的。）相较之下，伊利萨维格勒没能给这个青年作曲家多少音乐创作上的激励。不过，一个流动剧团倒是每年到这个小镇上来两次。我们知道希曼诺夫斯基观看了格林卡（Glinka）的《鲁斯兰与柳德米拉》（Ruslan and Ludmila）、达尔戈梅日斯基（Dargomizhsky）的《水仙女》（Rusalka）和韦伯（Weber）的《奥伯龙》（Oberon）。他在维也纳

看了《卡门》（Carmen）和《罗恩格林》（Lohengrin），并将所有可以买到的瓦格纳歌剧中的钢琴乐谱统统带回家。

从十岁左右起，希曼诺夫斯基就一直从事作曲，主要是钢琴曲。他的第一部出版作品是一套九首肖邦式的小乐曲，《前奏曲》（Preludes，Op.1），他十八九岁时写的。1901 年他父亲决定送他去华沙深造，师从于查威斯基（Zawirski）和诺斯科夫斯基（Noskowski）。

即使按当时的标准，华沙也是闭塞落后的。音乐教育发展缓慢，尽管也有歌剧院和戏院，专业乐团或室内乐团却几乎没有。批评家们观点保守，观众反应冷漠。在音乐的发展上，时钟仍停在肖邦和莫纽什科（Moniuszko，1819～1872）时代，他们的音乐中饱含着爱国怀旧情绪，在本质上具有和美学效果同样浓厚的政治色彩。在近一个世纪的时间里，波兰一直是欧洲棋盘上的一个小卒，二十几年内被瓜分了三次。最后一次是在 1793 年，由俄国控制了希曼诺夫斯基家的庄园——蒂莫肖夫卡所在的乌克兰部分，奥地利分得西南地区，普鲁士掌握西北。对现实的不满和无奈而强烈的爱国主义，不仅以军事行动表现出来（如 1863 年的起义），同样也明显地反映在文艺作品中。尽管文学检查机构非常

严格，只承认波兰本土的历史和文化，音乐名词中多使用民族特色的“波兰舞曲”和“马祖卡舞曲”的曲调。民族主义在艺术创作中所付出的代价是自然生长和发展的僵化，无视——甚至否认——进步的音乐潮流在欧洲其他地区发展成势头的事实。瓦格纳和施特劳斯的音乐在德国盛行一时，德彪西在法国深受推崇，而华沙却顽固地拘泥于门德尔松和肖邦的古典音乐传统。

在华沙，希曼诺夫斯基不仅在作曲技巧上得到诺斯科夫斯基（莫纽什科的弟子）的指导，从而打下了相当全面扎实的基础，而且还结交了为数不多的一批朋友，他们一生中都始终保持着密切的联系。其中有钢琴家阿图尔·鲁宾斯坦（Artur Rubinstein）、小提琴家帕威尔·克查斯基（Paweł Kochański），还有作曲家戈兹·费泰尔贝格（Grzegorz Fitelberg）。鲁宾斯坦为希曼诺夫斯基的很多钢琴作品作了首场演出，费泰尔贝格（“费兹欧”〔Ficiu〕）为了指挥希曼诺夫斯基的作品，放弃了自己的创作，在希曼诺夫斯基一生中为他的无数次首演效力。他是个很实际的人，有无与伦比的天才，总能在关键时间认识一些关键人物。例如，就是通过他，希曼诺夫斯基和环球出版社的威尼斯出版商签订了合同。（这个关系建立于二十世纪三十年代，后期主要作品如

《哈尔纳西》〔Harnasie〕和《交响协奏曲》〔Symphonie Concertante〕都是由巴黎的马克斯·伊兹格出版社出版)。此外，也是通过费泰尔贝格，希曼诺夫斯基才认识克查斯基。早年克查斯基是个神童，当时是华沙音乐爱好者协会的成员。克查斯基的表演激发了希曼诺夫斯基的两篇杰作的创作灵感，那就是《神话》(Mythes) 和《第一号小提琴协奏曲》。

希曼诺夫斯基和费泰尔贝格会同诺斯科夫斯基的另两名学作曲的学生路得米尔·罗兹基 (Ludomir Różycki) 和阿波利纳里·斯路托 (Apolinary Szeluto) 创立了一个称为“穆罗塔·波斯卡”(Młoda Polska，意为波兰青年音乐学社) 的团体。这一组织或多或少模仿了同类性质的“波兰青年文学社”的活动，由一批观点接近、朝气蓬勃、年轻而有创意的音乐家组成；他们思想进步，生活方式浪漫不羁。希曼诺夫斯基在继续写作钢琴曲的同时，也开始为当时的波兰作家卡兹弥尔·苔特玛吉 (Kazimierz Tetmajer)、扬·克斯普罗维兹 (Jan Kasprowicz)、瓦克劳·伯纳特 (Waclaw Berent)、泰迪兹·密茨斯基 (Tadeusz Miciński) 等人的很多诗歌配曲。罗兹基描述这一时期的希曼诺夫斯基都是在琴键上作曲的 (这是他一生中都在连续不断地做的事情)。在从事《第一号钢

琴奏鸣曲》的创作时，他细细地研究肖邦和斯克里亚宾的作品，他父亲细心地、孜孜不倦地为他誊写；老人后来于 1906 年逝世。

“波兰青年音乐学社”得到了王子渥拉迪斯劳·路波弥斯基（Władysław Lubomirski）本人热情慷慨的赞助；王子当时是费泰尔贝格的学生。在他的帮助下，青年音乐家们才得以建成波兰作曲家出版社。他们为表演自己作品的音乐会作广告宣传，并由学社里的成员在波兰和德国的主要城市里演出。起初，“波兰青年音乐学社”在华沙大获成功。第一场音乐会于 1906 年 2 月 2 日举行，演奏了包括希曼诺夫斯基、罗兹基、费泰尔贝格、卡尔洛维茨（Karlowicz）和斯路托等人的作品。并演出了希曼诺夫斯基的《音乐会序曲》（Concert Overture）和《变奏曲》Op.10 和《降 b 小调练习曲》Op.4/3（由他的表兄亨利克·诺伊豪斯〔Henryk Neuhaus〕演奏）。当时华沙有名的评论家亚历山大·普林斯基（Aleksander Poliéski）在评论中用了这样的一些欣喜的赞誉之词：“才华出众”和“天才的标志”。可悲的是一年多以后，普林斯基的看法改变了，他自己所谓的“民族主义”蒙蔽了他的视听，转而敌视当时深受德国音乐影响的“波兰青年音乐学社”。

从组建“波兰青年音乐学社”到第一次世界大战爆发的这几年中，希氏做了一些旅游并在音乐上进行了探索。他主要往返于蒂莫肖夫卡、华沙和维也纳。在维也纳有几年他还有一间公寓。他似乎永远都下不了决心，是要与世隔绝地住在乡下，还是在城里生活于朋友之中；也不知究竟应该抛开他的音乐之外的一切事物，全神贯注于作曲呢，还是在欧洲四处环游，就像是在作没有终了的贵族式的豪华旅游，总是乘坐一等舱，住最高级的旅馆。而他自己身上其实几乎一文不名，时常玩拆东墙补西墙的借债花招。

1908 年，为了筹集资金，他尝试为朱利安·克来文斯基-玛斯尼斯基（Julian Krzewiński-Maszyński）的轻歌剧《丈夫的彩券》（Lottery for a Husband）的脚本谱曲。作为轻音乐和挣钱之道，它注定是失败的；这部作品在他生前既未出版也未上演。为各个德国诗人的作品谱写联篇歌曲倒更适合他的志趣。接着 1909 年 3 月，他的两乐章的《第一号交响曲》作了第一次也是最后一次公演。听众反应冷淡，希曼诺夫斯基把它撤销了，说它是“对位法 - 和声 - 乐团的怪物”。一部小提琴、大提琴和钢琴三重奏的作品也遭到了类似的命运。稍微成功的是《第二号交响曲》（首次于 1911 年 4 月由费泰尔贝格在

华沙演奏）和《第二号钢琴奏鸣曲》，这部作品开始写于1910年，由鲁宾斯坦在1911年12月于柏林公演。这两部作品在欧洲其他地方也得到了好评。

1910年和1911年，在好友斯特凡·斯拜司（Stefan Spiess）陪伴下，希曼诺夫斯基到意大利和西西里。这两次旅行使希曼诺夫斯基原先对德国文化的执着有所减淡，1910年12月他在给他的朋友，传记作家兹德斯劳·杰茨梅基（Zdzisław Jachimecki）的信中说：

> 如果意大利不存在，我也不能存在了。我不是画家，也不是雕塑家，但当我凝视着这些骄傲的气势恢宏的不朽之作，它们带着宽容的微笑，安详地俯视着在他们下面的一切，那些卑微、愚蠢而又无情的事物时——当我想起产生过这些最伟大、最神奇的天才年代时，就觉得生活和工作还是有意义的。

尽管不再迷恋施特劳斯，希曼诺夫斯基在1912年写的歌剧《哈吉斯》（Hagith）中还是回到《莎乐美》（Salome）和《艾蕾克特拉》（Elektra）中寻求灵感。不过到1913年，他对德国浪漫主义的幻想就彻底破灭了。

希曼诺夫斯基有了一个新发现:“斯特拉文斯基是个天才!”他在给斯拜司的信中这样写道:“我被他的作品强烈震撼了，因此越发对德国音乐失去了兴趣。”那年末，鲁宾斯坦到蒂莫肖夫卡来，两人合奏了《彼得洛希卡》(Petrushka)的双钢琴改编曲。希曼诺夫斯基曾在维也纳观看过由贾吉列夫(Diaghilev)的芭蕾舞团表演的这个舞码。

1914年1月，希曼诺夫斯基和鲁宾斯坦游览了塔特拉山脉的扎克旁恩，这个地区对年轻的波兰音乐家和作家尤为重要，包括诗人密茨斯基及剧作家韦开维茨(Witkiewicz)，这里还有一个艺术家的聚居地。希曼诺夫斯基觉得那里的知识分子氛围太浓厚，尽管塔特拉山间地方音乐对他后来的创作起了很大作用，南部和东部还是更容易激起他的兴趣。

他因为每况愈下的经济窘境，不得不放弃在维也纳的公寓。1913年春天，希曼诺夫斯基没能再去意大利;但1914年他作了一次重要的国外旅行，在去阿尔及尔、君士坦丁、卑斯卡和突尼斯时，又一次经过意大利和西西里岛。这次旅行更新并加深了他对异国文化的兴趣，他开始收集关于阿拉伯国家的历史文化方面的资料。他1914年4月11日写于卑斯卡的信中说:“这地方简直是

仙境。"

后来，1914 年 5 月，希曼诺夫斯基动身去巴黎和伦敦。在这两个城市，他似乎被社交场合中的女主人如穆里尔·德雷珀（Muriel Draper）夫人等人奉为名流。她们在家里专为旅行路过的作曲家举办沙龙。在巴黎，他大部分时间和鲁宾斯坦在一起；在以西伯里安·古德勃斯基（Cyprian Godebski）为中心的日益兴旺的波兰艺术家团体中，他接触了当时法国文化中许多重要的代表人物。到古德勃斯基家的常客还有拉威尔、德彪西、科克托（Cocteau）和纪德（Gide），以及斯特拉文斯基等。

1914 年 6 月 14 日，斐迪南（Ferdinand）大公在塞拉耶佛被暗杀，战争已不可避免。希曼诺夫斯基谢绝了帕德雷夫斯基（Paderewski）请他访问瑞士的邀请，缩短了在维也纳的逗留。欧洲在一片前途难测的动荡之中，他正好赶上和平时期的最后一趟正班火车，回到蒂莫肖夫卡。

希曼诺夫斯基健康不佳，使他免于被沙皇军队征召入伍。在布尔什维克革命没有爆发之前，他在蒂莫肖夫卡相当平静地度过了战乱时期。这是他一生中最富成就的创作时期，他让人在离老宅不远处给他修了一间简单

的小屋子——他的“康泊兹托尼亚”（Kompozytornia，作曲斋）；通常他一天要花上十多个小时坐在那里的钢琴旁作曲。这一时期内写的作品有《第一号小提琴协奏曲》、《第三号交响曲》、《假面具》（Masques）、《排档间饰》（Métopes）和《神话》。即使所有的外出机会都已没有了，近东对他的吸引力仍很强烈。在写作《第三号交响曲》时，希曼诺夫斯基在给斯拜司的信中怀念地写道："我近来总有一种狂热，经常回想起去年这个时候我们在哪里。当我拿着在非洲和西西里的照片时，我总是激动不已……"

1915年初，格利埃尔（Glière）为他提供了一个在基辅音乐学院当作曲教授的机会，每月可获2000卢布的薪水，对于正值穷困中的作曲家来说，吸引力颇大。这使希曼诺夫斯基费了一段时间才顶住诱惑，拒绝了这份差事。他不能在这个时候牺牲自己的自由；后来的情况迫使他不得不放弃创作时，结果是灾难性的。

随着1917年革命的发生，蒂莫肖夫卡的那种虽然窘迫但仍不失为贵族化的生活方式一去不复返了，苦难也真正随之而来。起初希曼诺夫斯基以为情况多半还会像以前那样继续下去，但蒂莫肖夫卡被毁，希曼诺夫斯基许多珍贵的手稿和信件也未能幸免（二次大战中在华

沙被毁的资料更多)。不久，一家人被迫迁移到伊利萨维格勒，希曼诺夫斯基很不喜欢这个小镇。从此他再没有自己的钢琴，后半生他只好用租来的乐器谱曲。

虽然他还是继续作曲，完成了《第三号钢琴奏鸣曲》和《第一号弦乐四重奏》，但主要精力转向了他的同性恋体裁的小说《爱菲伯斯》(Ephebos)。他花了两年时间才写成这本书，原不打算在他母亲在世时出版；有人以为他托付给嘉斯劳·伊万泽克维茨(Jarosław Iwaszkiewicz)的手稿已在1939～1945年的战争中被毁。(近来有150页出现在巴黎，是从俄语转译过来的，可是这件事恐怕还不算完。)歌剧《罗杰尔王》(King Roger)也是在战争期间开始写的(1918)，但直到1924年才完成。从《爱菲伯斯》的英译本第33页上的例子中可以清楚地表明小说和戏剧之间风格上的亲密关系，这两者都强烈地带有作者本人的色彩。

1919年，希曼诺夫斯基一家几次从农民暴乱中死里逃生后，红军最终进入乌克兰。3月基辅被德军占领，奥地利夺得奥得萨和伊利萨维格勒。他家最后设法变卖了伊利萨维格勒的产业，所得仅为其所值的一小部分。1919年圣诞节前夕，希曼诺夫斯基到了华沙——华沙这时已是自由独立的波兰的首都。在华沙的第一

年，希曼诺夫斯基住在斯拜司家里。在华沙、克拉科和洛渥举行过一些室内音乐会，由克查斯基演奏《神话》和《d小调小提琴奏鸣曲》Op.9，希曼诺夫斯基为斯塔西亚演出《傻子穆埃任之歌》（Songs of an Infatuated Muezzin）和哈菲斯的一些歌曲伴奏。在洛渥和克拉科举行的室内音乐会观众不少，但在华沙的情况则令希曼诺夫斯基大失所望。他在1920年1月31日写给杰茨梅基的信中说："在华沙，对我在过去这六年里所做的事有兴趣、想了解的人，连六百个都没有！……对他们来说，我是个异乡人，不可理解……而且百无一用……都见鬼去吧。"

1918～1922年这段时间希曼诺夫斯基有转变。他又重新发现了自己音乐的根，他吸收了波兰本土文化，尤其是民间音乐；他从他自己对东方文化的痴迷，转变到对波兰的特质和波兰人民文化的一种自然的感知。就这个转变来说，有决定意义的是1923年。这一年，他为波兰诗人朱利安·杜维姆（Julian Tuwin）的诗谱写的五首歌的套曲《斯洛皮耶夫涅》（Słopiewnie）出版；这段时间他一直坚持在写《罗杰尔王》，那是他创作生涯中早期阶段的作品。1920年，他就已经表示了"对我的'牧羊人'感到厌烦"。回顾过去，希曼诺夫斯基自己也

认为这几年在他的发展中很关键。1927 年他在给杰茨梅基的信中写道：

> 我想和你谈一谈我所关心的一个关于发展的问题，这就是老祖宗波兰祖先❶ 的特色，这一点你从《斯洛皮耶夫涅》中也看出来了。它确是一个转折点，由此开始一直持续到《马祖卡舞曲》（*Mazurkas*）……《圣母悼歌》和我正在创作的新芭蕾舞剧（《哈尔纳西》)。我相信这一点应该强调并且要深入分析。我本人很关心要使部落文化遗产的成分具体化。

同时他完成了一项稿约，写成单场的芭蕾喜剧（commedia dell'Arte-style ballet）《曼特拉戈拉》《Mandragora》，该剧于 1920 年首次公演。同年晚些时候，波兰政府派遣他和扬·艾芬伯格-斯利文斯基（Jan Effenberg-Sliwinski）到巴黎、哥本哈根、奥斯陆、斯德哥尔摩和伦敦去进行“文化交流”，以弘扬和宣传波兰的音乐会和举办波兰艺术展览。可是，希曼诺夫斯基决定不去斯堪的

---

❶ 波兰民族的祖先，即传说中的始祖，叫做列支（Lech）。

纳维亚半岛。他把艾芬伯格-斯利文斯基留在巴黎，而与克查斯基一家在伦敦度过11月并与鲁宾斯坦重叙旧谊。小提琴家、钢琴家和作曲家于1921年1月15日坐船从利物浦前往纽约，鲁宾斯坦，一个天生的促进者和公共活动家，发现希曼诺夫斯基的沉默是一种挑战。他写道：

> 卡罗尔很难摸得透，他患有广场恐怖症，和陌生人在一起时特别拘谨。他也对在没有听说过他作品的音乐家面前表演自己的作品很反感，他会说："到我这样的年纪，我讨厌让别人考我。"这一切使我的任务很不容易。不过，他像个孩子似的信任他自己和我。我们在一起，他觉得很安全。

希曼诺夫斯基对于纽约的反应是可以想见的。他在1921年2月2日的家书中写道："我们到这里已经一个星期了，印象很杂乱……（我们）已经感到来这里观光观光也许还不错，要挣钱——但要我生活在这里，天知道，万万不可能。"3月，希曼诺夫斯基和鲁宾斯坦旅行到波士顿、费城、佛罗里达和古巴。古巴之行使作曲家异常兴奋："那简直是一个令人难以置信的地方……

兼备了典型的南方和拉丁民族的魅力，我像是在天堂里！”

继1921年9月的第二次纽约之行后，希曼诺夫斯基于1922年3月回到欧洲。同年5月，歌剧《哈吉斯》经过长期推延后，在华沙剧院首演，不过只演了几场就停演了。希曼诺夫斯基在扎克旁恩度过1922～1923年的冬天，他觉得对这个地方“发现”晚了。扎克旁恩在十九世纪中叶曾以疗养胜地而著名，随着铁路的开通发展成旅游中心，而且一批对塔特拉山脉文化着迷的艺术家和作家把这里当做精神归宿。希曼诺夫斯基完全融入了它的文化精神之中，而且也深受山区人民的欢迎。鲁宾斯坦在《我的年轻岁月》（My Young Years）中为扎克旁恩描绘了一幅充满魅力的画面：

> 农村很迷人，一条叫邓阿吉的河流从高处翻腾而下，晶莹清澈的河水在山石上跳跃而过……阴暗高大的松林环绕着村庄……大山令人想到童话故事，神秘而遥远，令外来者可望而不可及，但它对自己的子民，当地人却不是这样的。塔特拉的山民是一个奇异古朴的民族，他们和其他波兰人很不相同，生活在和大山的密切联系中。他们身材瘦长，

> 高颧骨，面孔长得像鹰，钩鼻，多数人胡须剃得干干净净。他们看上去就像是画家和雕塑家们理想的模特儿。

对作曲家来说也是如此，希曼诺夫斯基在他的芭蕾舞剧《哈尔纳西》中就歌颂了他们。

以后的十五年，希曼诺夫斯基分别在塔特拉山脉和华沙度过。有四部主要作品写于这一时期：《圣母悼歌》、《哈尔纳西》、《第二号小提琴协奏曲》和为钢琴和乐团谱写的《第四号交响曲》(《交响协奏曲》)。他偶尔去巴黎，那里开始常有他的作品演出并受到热烈欢迎。在华沙，他的《第一号弦乐四重奏》于 1924 年 4 月首演，1926 年 6 月首演的是 1924 年写成的《罗杰尔王》；斯塔西亚·希曼诺夫斯基扮演罗剧中的罗克桑那。希曼诺夫斯基感到华沙和他与奥古斯特·伊万斯基（August Iwanski）合住的公寓越来越吵闹而不适意，二十世纪二十年代，他尽可能长时间地住在扎克旁恩。

1926 年下半年，希曼诺夫斯基同时接到教育界的两个重要的聘请：华沙音乐学院院长和开罗音乐学院院长之职。埃及方面提供的薪水多得多，那里的气候也宜于他的健康——他那时还不知道自己患有晚期肺结核，

也可能是肺癌和喉癌。他最后还是接受了华沙的聘请，他说："我宁可在波兰做贫民，也不愿去别处做富翁。"

在教育理论上和音乐学院将来的发展方向上，他都已经有了一套自己的主张。上任伊始，他就像谚语所说的：新官上任三把火，对音乐学院大加改革，没过几天就树敌不少。1927 年 4 月他给佐菲亚·克查司卡（Zofia Kochańska）的信中说：

> ……在第一个月我已经设法对学院章程作了一些修改，这样我可以完全自由行动。我现在能够照我的意向行事，而不必经校董事会商量……我面临着彻底重组音乐学院的艰巨任务。当然，有一批人是欢迎我的……其余的人表面上以礼相待，但是心里却恨我……在我任期满之前，这里还将有激烈的冲突，因为我就是要解雇他几个，*ohne Weiteres*（毫不留情）……

那种想在一夜之间将学院拉到二十世纪的工作压力和渐渐恶化的健康状况都向他敲响了警钟。希曼诺夫斯基通常一天要抽六十支烟，特别是在抑郁症频繁发作时，常要饮大量的伏特加酒。也有证据表明他可能吸食吗啡或

古柯碱，正如他也有充足的理由酗酒，1928 年 12 月中旬，他被送往爱德拉克的疗养院一直住到 1929 年 2 月底。7 月，他辞去音乐学院职务。9 月中旬，他从爱德拉克搬到达维斯，一直住到第二年 5 月。1930 年 9 月他搬入扎克旁恩一幢有四个房间的木屋里，这个木屋被人称作“阿特玛”；他有一个男仆和一个管家。他的健康慢慢有所好转，能担任新成立的华沙国家音乐学院院长职务，这一任为期很短。1932 年一位新上任的教育部长将他解雇了，一年后那所学院也彻底解散。

1930 年，希曼诺夫斯基获得了波兰国家音乐奖，同年末又得到克拉科大学哲学名誉博士称号。经过了漫长的岁月他终于能感觉到，虽然是短暂地，他被自己的国家承认了。他突然觉得需要完成所有未写完的作品，包括《哈尔纳西》，还有《交响协奏曲》。

虽然他近年来得到这些荣誉，希曼诺夫斯基仍为他在自己的家乡缺少声望而感到沮丧。然而，1932 年，在波兹南举行的一年一度的波兰合唱节上，人们要以演出《圣母悼歌》和《交响协奏曲》来庆祝他五十岁的生日。他被邀请在为他举行的宴会上演说，但他不得不谢绝这次邀请，因为他这时的健康太差，只能低声说话。他的经济状况也再度陷入危机，身染沉疴的作曲家只好

出国一场接一场地演出挣钱来养家糊口。1933 年他一人到华沙、哥本哈根、马德里、巴黎、波隆那、俄罗斯、南斯拉夫、保加利亚和匈牙利。他绝望地写信给伊万泽克维茨说:“近来，我的生活里充满了悲伤、不幸、疾病和工作，我不得不多次作（钢琴）演奏。你是十分了解的，我并不喜欢这样。”1934 年 9 月他写给斯塔西亚的信中又说:“我一贫如洗，每天从朋友那里借一些兹洛提。”波兰政府颁发的波罗尼亚来斯图塔司令部十字勋章也无法使他从极度波动的情绪中振作起来。

扬·斯梅特林（Jan Smeterlin）在英格兰为他安排了一系列音乐会。1934 年 9 月 14 日，在他陷于最低潮时，希曼诺夫斯基写信给他的赞助人，请求在他伦敦之行期间，给他额外安排一些“家庭音乐会”。他穷苦不堪走投无路。他把自己描写成一个“落魄的娼妓……不问什么价钱都可以把自己卖出去”。斯梅特林能为《交响协奏曲》找到一个买主吗？结核病又发作了，但他无力接受治疗，因为他是母亲和她两个妹妹以及她们的孩子的惟一经济支柱。他对波兰政府憎恨极了。他如此颓丧，甚至流露出自杀的念头，他写道:“只要到 10 月我还活着，我就能满足这些要求。不幸的是这句话听起来像闹剧，但这次我是当真的……我已到了一种不能再讲理智

的地步；下决心是容易的……当一个人厌倦并失去了生活的欲望时。”

英国之行有进展，还安排了一次英国广播公司播送《交响协奏曲》，由马尔科姆·萨金特（Malcolm Sargent）担任指挥。费里克斯·阿普拉哈米安1967年回忆有一次在戈鲁德·赫普肯斯（Gertrude Hopkins）夫人家的音乐晚会上为作曲家翻乐谱的情景——显然斯梅特林成功地安排了一些“家庭音乐会”的表演，他写道：

> 我记得他是个敏感、神经质但永远很精确的钢琴家。（他）给我的印象是一个受着折磨的人。我当时就奇怪，一个能写出《阿雷土沙喷泉》（*La Fontaine d'Aréthuse*）的作曲家有什么可忧虑的。三十年后的今天，读了他给扬·斯梅特林推心置腹的信，才帮助我理解他有着远比错了几个音符更让他苦恼的事情……他在出生的这块土地上获得的身后的荣誉永远无法抹去那封信上悲惨的控诉。

1934年12月，作为波德两政府“文化交流”活动的一个组成内容，希曼诺夫斯基被派往柏林参加将由威廉·福特万格勒担任指挥的一系列音乐会。到柏林后却发现

纳粹当局命令福特万格勒更换所谓的“腐朽的欣德米特”所写的一支曲子。福特万格勒拒绝这样做并且辞去了他的职务。希曼诺夫斯基不愿与接替福特万格勒的指挥合作而回国。1935 年 3 月他在斯德哥尔摩、奥斯陆、卑尔根、哥本哈根演出《交响协奏曲》。5 月到里加，被聘为音乐学院的名誉教授。从里加他又去了布拉格，为《哈尔纳西》作了首演（非常成功）。此剧在巴黎的演出则因为一连串争执争议、拖延及不幸事件，而从 1935 年 11 月推迟到 1936 年 4 月（剧中瑟吉·里发〔Serge Lifar〕演哈那斯，芭蕾舞蹈设计是扬·西普林斯基〔Jan Cieplinski〕。扬也在布达佩斯歌剧院上演的巴托克〔Bartók〕的《神奇的官员》〔Miraculous Mandarin〕和《蓝胡子城堡》〔Duke Bluebeard's Castle〕担任过舞蹈设计），但当演出如愿举行后，作曲家还是很高兴。他在格拉斯的赫利尔斯疗养院里度过了 1936 年的 1 月和 2 月份；3 月他住在王宫大饭店，到年底时他又返回到格拉斯，尽管他只住得起中等旅馆，而不是他真正需要的疗养院。他租了一架钢琴，但很少作曲。他读读书，听听广播，沉浸在附近孩子们玩乐的嬉笑声中。

他最后一次公开露面是在阿尔图·鲁宾斯坦在坎内举行的音乐会上。三位喉科专家为他作检查，诊断他只

能再活六个月。他暂时被转移到洛桑的一个诊所，原计划是要在复活节以后将他送入卢加洛的疗养院，可是洛桑的医生认为希曼诺夫斯基捱不到旅程结束，所以又立刻将他妹妹斯塔西亚召来。他于 1937 年 3 月 29 日的子夜前逝世，当时斯塔西亚和他的秘书莱尼亚·格拉德斯坦（Leonia Gradstein）都在床侧。

当阿尔图·鲁宾斯坦闻讯好友已故，就募集了一些钱准备为希曼诺夫斯基办个体面的葬礼，但他发现这事已有人处理了；很具讽刺意味的却正如希曼诺夫斯基所预言的那样，正是波兰政府替他举办丧事。鲁宾斯坦在《我的许多岁月》（My Many Years）中写道：

> ……政府极力宣扬它丧失了一个伟大的儿子。他们在华沙准备了一个规模盛大的葬礼。十来万群众蜂拥着围观，专车运送着他的遗体，由部长们和家人护送到克拉考，在斯卡尔卡教堂举行隆重的葬礼。斯卡尔卡是只有国家的伟人才有资格长眠的地方。他们把波兰国家音乐学院十字勋章放置在灵车上，这是国家最高荣誉。多么辛辣的讽刺！这么多年来，是他们卑劣的吝啬使得我可怜的卡罗尔受尽穷困，现在他们却宁愿为这种排场不惜花费重金。

而真正使我愤怒的是他们请求希特勒政府让装有卡罗尔遗体的火车在柏林停了相当长的时间，让他接受德军的敬意。

评 述

希曼诺夫斯基的创作生涯（为方便起见）大致可分为三个时期：(1) 1899～1913年，此期间深受肖邦、斯克里亚宾以及德国晚期浪漫主义的影响；(2) 1914～1918年，吸收了印象主义和斯特拉文斯基的影响，创作了他的大部分传世之作；(3) 约1921～1933年，具有新的“民族主义”觉醒的特点，主要表现在民间音乐及其他传统资料的使用上。这只是个轮廓，还需要详细说明。1899年以前少年时代的作品大部分已遗失；然而，此后的作品有相当大一批不是没有完成，就是未出版或是遗失了。其中包括《第一号交响曲》(1906～1907)、轻歌剧《丈夫的彩卷》(1908～1909)、清唱剧《阿加瓦》(Agave)、芭蕾舞剧《曼特拉戈拉》(1920)、《钢琴协奏曲》(1924～1925)和《钢琴小协奏曲》(1934)，此外还有小说《爱菲伯斯》(1918～1919)和《汤姆，又名波兰少年海陆历险记》(Tom, or the Adven-

tures of a Polish Boy on Land and Sea，1921)、《游荡艺人和七颗星的故事》(The Tale of the Itinerant Juggler and the Seven Stars，1921)。对于希曼诺夫斯基这样一个并不多产的作曲家来说，这可是相当大的损失。他天性的过分讲究使他绝不去发掘已经枯竭的思路，而且避免写过长的作品。许多年过去了，而他几乎没有谱成什么实质性的作品——例如，在他生命的最后三年中，贫病交加，他就没有作曲。更不用说，这种分期界线并不是非常严格的：《罗杰尔王》(1918～1924) 就跨越了第二阶段末期和第三阶段之初。过渡时期的作品像《哈菲兹情歌集》(Love Songs of Hafiz，1911) 和《第一号弦乐四重奏》(1917) 里都吸收了各种不同的艺术成分。同样地，希曼诺夫斯基在一个阶段中偶尔又回头去结合另一时期的语汇和风格。《十二首练习曲》Op.33 (1916) 和《第三号钢琴奏鸣曲》(1917) 都写于"印象主义"的第二阶段，其实际风格却又回顾第一时期的古典主义。两部较晚时期的作品如《乔伊斯歌集》(Joyce Songs，Op.54，1926) 和《马祖卡舞曲两首》(Two Mazurkas，Op.62，1933～1934) 中的第一首，都在提示听众这是印象派阶段的作品，当时作曲家的兴趣在于其所代表的和声及音色都比后来形成的更生动。

分类法往往会掩盖整体画面所体现的逻辑的、不可避免的发展进化的观点，这些在认识像希曼诺夫斯基这样的作曲家时尤为重要，否则他的折衷主义可能导致对他的错误印象。

对于一个长期致力于使波兰音乐成为欧洲音乐大背景下一个有竞争力的实体的作曲家来说，他出版的“正式的”第一号作品应当是九首钢琴《前奏曲》（1899～1900），尽管其中的第七和第八首是他十四岁时谱的。谱例1就是受肖邦强烈影响的典型的片段。肖邦为波兰的传统民族音乐奠定了基础，而在他之后的作曲家们却未能在这个基础上发展，或者说由于政治环境的影响未能做到这一点。希曼诺夫斯基和肖邦一样，不论是在艺术上还是生活上都是个贵族。这不仅指他们都纯属偶然地出生于贵族家庭，而且还有更广泛、更真实的意义。肖邦特别注重的是声音的美和特色的清晰，因为他的感觉单纯、敏锐而富于激情。也正是他这种几近于专注于个人感受的特点，使他发现了音乐，在和声及形式上去思考和感觉音乐的新途径。肖邦也是斯拉夫人，有着斯拉夫人所特有的对于生养他们的土地的狂热的忠诚，他这种波兰农民的天性在巴黎的沙龙里常常迸发崇高的气氛。所有这些特征注定在希曼诺夫斯基后期发展中再次

体现出来，也使我们有理由认定希曼诺夫斯基是肖邦的正宗传人。

谱例 1

《前奏曲》OP. 1/4

Andantino con moto

(ben marcato le voci)

pp legatissimo rubato

rit.

rit.

rall.

D.C.

pp

肖邦和深受肖邦影响的斯克里亚宾的痕迹可以很容易地从《练习曲四首》（Four Studies，Op.4，1900～1902）中看出来。第三首降b小调是帕德雷夫斯基推出成名的，并且一直是作曲家最受欢迎的曲目之一。在这些前奏曲和练习曲中，由沙龙环境引起的幽闭恐怖的珍贵感已不再像对斯克里亚宾和肖邦自己那样适合希曼诺夫斯基的口味，希曼诺夫斯基很快就超过他们。虽然斯克里亚宾在Op.4中稍稍触及了一点，希曼诺夫斯基此时密切关注的对象以后在“印象主义”时期的音乐里则起了重要作用。《变奏曲》Op.3（1901～1903）更加依赖的是古典模式，但《波兰主题变奏曲》（Variations on a Polish Theme，Op.10，1900～1904）又回到了肖邦的先印象主义，尤其在第八变奏部分，“Marcia funebre”以铃声回响的深沉的不和谐音乐铺垫一直持续到终乐章，这里的尾声有颤音和震音闪烁似乎昭示着中期作品《神话》、《排档间饰》和《假面具》中的那种华美的多姿多彩的钢琴“配乐”。

在为扬·克斯普罗维兹的诗谱写的歌曲Op.5（1902）中可以看出希曼诺夫斯基已开始有了波兰本土音乐的种子。但是从广义上讲，这些为“青年波兰”诗人谱的曲子，如为苔特玛吉谱的（Op.2）和为密茨斯基

谱的（Op.11 和 Op.20），与其说是波兰风格，不如说是德国音乐风格。希曼诺夫斯基尽管作了努力——晚年他甚至写文章公开自责——但他一辈子也未能完全摆脱德国晚期浪漫主义的影响，也就是瓦格纳、沃尔夫（Wolf）、施特劳斯、雷格尔（Reger）、马勒等人的音乐语言。所以在 Op.13（1905～1907）、Op.17（1907）、Op.22（1910）等的歌曲中，人们只能预料他要用德文歌词而不配波兰歌词，因为他早期的管弦乐风格受益于施特劳斯。根据密茨斯基的诗谱写的《音乐会序曲》（1904～1905），是个彻头彻尾衍生的东西，算不得好作品（尽管如果不是指挥太懒或太缺乏音乐素养，按当今管弦乐团的要求把重头的铜管乐部分改了❶，听起来还不至于那么粗糙）。曾经研究过未完成也未出版的《第一号交响曲》手稿的阿历斯泰·维特曼描写这部作品的配器时说"即使用 1910～1920 年前后的标准来看，乐谱也很沉重"。独幕剧《哈吉斯》（1912～1913）主要反映《莎乐美》和《艾蕾克特拉》的倾向，一种在他后来的歌剧杰作《罗杰尔王》中再次出现的影响。我之所以

---

❶ 几乎可以肯定，当时的铜管乐器比它们在世纪之交时的对应部的声音要大得多，因此在未发表的总谱上演时需要不断注意。

现在提出这些作品而不留待后面去详细讨论，是因为它们都不能代表成熟的希曼诺夫斯基。（只有两个例外：一是《第二号交响曲》〔1909～1910〕，这部作品以可令人满意的形式总结了早期阶段的大部分特点；另一部是《哈菲兹情歌集》，它是一部重要的过渡性作品。）德国古典主义使希曼诺夫斯基掌握了曲式和对位法，使他受用终身。浪漫主义为他提供了音乐表达的基本语汇，下一步就是要在这个收获的基础上进行扩展和提炼并进入一个新的境界（虽然是相对的）。其结果所形成的混合体会比各个组成部分加在一起更为理想，事实上，它造就了一个成熟的、真正的希曼诺夫斯基。

1911 年 4 月与斯特凡·斯拜司同行旅游之后，年轻的作曲家对于德国音乐文化的兴趣大为减退。他们先到南意大利和西西里，1914 年又到西西里和北非，这期间他创作了第一部有东方影响的歌集《哈菲兹情歌集》，这也第一次明确展示了他日趋成熟的风格。有可能像前人纪德那样，这些异国之旅使他认识到自己性冲动的方向，因为在异国可以自由地摘取禁果（特别是有钱的外国人），而这对他的创作个性的形成影响非同小可。希曼诺夫斯基从未在音乐中公开表明他是同性恋者，《罗杰尔王》是惟一一部依稀可见到某种同性

恋情的作品，而他对此并无激情也不是自觉的。因此他的两卷本小说《爱菲伯斯》，被玛奇耶维斯基描述为“对个人隐私的公开道歉”（apologia pro vita sua）。我们也将看到，无论是在思想还是在文艺风格上，给予希曼诺夫斯基重要影响的人现在可以断定是沃尔特·帕特（Walter Pater）。帕特未承认的同性恋特征无疑加深了他对古希腊文艺的喜爱。关于这一点，还需一些说明，因为在明显的“狄俄尼索斯式的”冲动一词中已肯定暗示了某种性解放，狄俄尼索斯式的冲动又赋予中期的那许多作品活力。狄俄尼索斯是掌管美酒、生育和音乐艺术之神。希曼诺夫斯基主要通过尼采（Nietzsche）——希曼诺夫斯基崇拜的一位作家，认为《悲剧的诞生》（The Birth of Tragedy）是“世界上最优美的书之一”——成了狄俄尼索斯热忱的信徒。在《酒神》（Bacchae）一书（《罗杰尔王》歌剧剧本的材料来源之一）中，描写了狄俄尼索斯的秘密宗教仪式上有耽于淫欲半人半兽的森林之神和豹；狄俄尼索斯燃起了醉酒的狂喜，陶醉于精神和肉体的放纵。尼采说在这种放纵之中，男人会完全地认识到他自己最高尚的本质。在这种“异教徒”的狂热中，男人会按生活的本来面目去肯定它，而不刻意去分辨善恶。索罗亚斯德

(Zarathustra) 的关于"狄俄尼索斯式的肯定",即"称是"(yeasaying),是"快乐的智慧"(Die Fröhliche Wissenschaft),无法以言语论证,只能在歌舞的狂欢中体现。这一阶段,狄俄尼索斯(又称潘神)是希曼诺夫斯基作品中经常出现的人物,如在《林中女仙和潘神》(《神话》第三首),在密茨斯基的诗歌基础上谱写的《第一号小提琴协奏曲》中(潘神在橡树林里吹风笛);最后最关键的出场是在《罗杰尔王》剧中具体化为两个主要剧中人之一。狄俄尼索斯式的冲动则更是无处不在地弥漫在两种孪生表演形式:歌唱和舞蹈之中。

虽然所谓的"文明"人以为讲话是自然的,而歌唱是人为的,但对原始的未受腐蚀的人来说,歌声却是一种自然的、自发的感情流露,是迫切要求超越自我的愿望的表达。就像文学始于诗,讲话也始于歌唱。歌唱是人的心醉神迷或是狂喜的自然的、最自然的表达,也就是说他在人世间、在创作中、在沉思着美的时候的"酒神"的欣喜。因此,歌唱是一切音乐的心脏和灵魂,而希曼诺夫斯基重新肯定了它的至高无上的地位。甚至在这个作品不多,作品中也不涉及声乐的时期,"歌唱"的地位仍很突出:通过小提琴的中介(《神话》中的吟唱,《第一号小提琴协奏曲》中云雀或夜莺似的奏鸣),

也通过钢琴，如《排档间饰》里海妖之歌、《假面具》中的舍赫拉查德的歌。

至于舞蹈，它也是远古以来表示心醉神迷的象征。它使人摆脱自我意识而与宇宙、与上帝融为一体。在古希腊，舞蹈是每个儿童的必修课。二世纪时的一位希腊基督教作家卢西恩（Lucian）声称，对任何一个要被引入“神秘境界”智慧的人，奥尔菲斯都规定了舞蹈。阿历斯泰·维特曼认为，希曼诺夫斯基关注舞蹈可能是他对自身残疾的一种心理补偿（童年患骨结核，左腿致残）。希曼诺夫斯基中期作品几乎没有一部没有主要的舞蹈片段。《哈菲兹情歌集》、《神话》、为小提琴和钢琴的《夜曲与塔兰泰拉》（Nocturne and Tarantella）、《排档间饰》、《假面具》、《第三号交响曲》以及《第一号小提琴协奏曲》，未完成的清唱剧《阿加瓦》（根据欧里庇得斯〔Euripides〕的《酒神》创作），《仙女公主之歌》（Song of a Fairy Princess）和《傻子穆埃任之歌》——都有舞蹈，而且整体来说都是东方风格的。这一时期的顶峰无疑是《罗杰尔王》第二幕中不朽的歌舞；牧羊人成功地使罗杰尔的朝廷上上下下都着了迷。

关于《罗杰尔王》的这一部分，希曼诺夫斯基在

给一个朋友的信中写道："你所问的关于这个舞蹈的主题，那绝对是我的专利。我很高兴我拟造了它的'真实性'，使你觉得有必要调查一下它的真实出处以资验证。"他接着轻蔑地谈到里姆斯基-科萨科夫（Rimsky-Korsakov）及其追随者们的伪东方主义忽略了一个事实，即他本人的异国风格是由法－俄传统演变而来的，其始作俑者正是里姆斯基－科萨科夫和鲍罗廷（Borodin），到德彪西和拉威尔等手中大为发展（总的来说要感谢《牧神的午后前奏曲》〔Prélude àl'Après-Midi d'un Faune〕到《安塔尔》〔Antar〕，而这一点却被忽略了），到弗洛朗·斯密特（Florent Schmitt）的作品，迪卡斯（Dukas）的《仙女》（La Péri）和斯特拉文斯基的早期作品中达到顶峰。这是作品的基本思想。但希曼诺夫斯基的处理和人格化的方式不仅反映他的一丝不苟，而且也反映了他有第一手知识而且热爱东方文化。他与思想相近的人交往。诗人、剧作家兼小说家嘉斯劳·伊万泽克维茨❶ 是他的表兄，也是他的终生好友。嘉斯劳对东方文化的兴趣表现在《逃往巴格达》（Escape

❶ 也许他在英国人中知名的还是他的剧本《诺汉的夏天》（Summer in Nohant），写的是肖邦和乔治桑的故事。

to Baghdad）和希曼诺夫斯基为之谱曲的诗作之中，如1918年谱曲的《傻子穆埃任之歌》。伊万泽克维茨沉迷于阿拉伯、希腊和欧洲文化的相互影响，特别是古典异教和基督教之间的错综复杂的关系。晚年他写了一本关于西西里及其历史的书。因此，从各方面看，他都能胜任《罗杰尔王》的脚本作者一职。他也把希曼诺夫斯基配乐的其他国家诗作译成波兰文，包括《泰戈尔诗歌集》（Tagore Songs，Op.41），乔伊斯诗四首，Op.54。1947年他发表了一篇文章，记叙他和希曼诺夫斯基的友谊，1964年又发表了一篇研究《哈尔纳西》的论文。

另一个朋友是泰迪兹·密茨斯基。密茨斯基是《四首歌曲》Op.11和《六首歌曲》Op.20的诗作者，也是启发希曼诺夫斯基创作《音乐会序曲》和《第一号小提琴协奏曲》的人。他对东方文化和宗教造诣颇深，他自己的深奥神秘的信仰很受东方文化和宗教的影响。十三世纪的伊斯兰诗人杰拉尔德-丁·卢米（Jalal'ad-Din Rumi）的诗就是他译成波兰文的。这部作品提供了创作《第三号交响曲》即《夜之歌》（The Song of the Night）的灵感。希曼诺夫斯基最初发现东方诗歌是从汉斯·贝丝格（Hans Bethge）翻译的哈菲兹（Hafiz）诗中。汉

斯·贝丝格对李太白诗的优美译文被马勒谱成《大地之歌》（Das Lied von der Erde）。还有一个有趣的巧合是弗里德里希·吕克特（Friedrich Rückert）——《亡儿之歌》（Kindertotenlieder）的作者，也是卢米诗作最早的德文译者。东方古老隽永的诗篇所以能以其清新、短小精干的结构和富于哲理的思路吸引因遭摧残而厌世的西方人的情感是不难理解的。同时期的类似作品还有策姆林斯基（Zemlinsky）于 1922 ~ 1923 年谱写的《抒情交响曲》（Lycic Symphony），和由汉斯·艾芬伯格❶ 所译的泰戈尔的《园丁》（The Gardener）的德文版谱就的七首相连的曲子（其中有几首希曼诺夫斯基已经配了乐，收在他的 Op.41 中）。

虽然希曼诺夫斯基对阿拉伯世界的文化和历史学识广博，而且在《罗杰尔王》一剧中用得恰到好处，但没有迹象表明他对阿拉伯正统音乐的兴趣超过了偶一为之的程度。一旦巴托克下决心专事民族音乐时，他毫无困难地就抛开了不合他志趣的桎梏。而希曼诺夫斯基则不

---

❶ 又名扬·艾芬伯格–斯利文斯基，或简称扬·斯利文斯基。他终身热衷于宣扬波兰文化，特别是希曼诺夫斯基的音乐，把他的许多波兰文歌曲译成了德文。

然，他是牢牢地植根于西方文化的。他内心里是，而且永远是个“好欧洲人”。不过，我们将会看到，像斯克里亚宾那样，他有时也研究东方音乐的实质，以其与定型的欧化风格相对。他这样做，完全是自发的，因为他的诗人气质要求他这样。

希曼诺夫斯基接触到东方古典文化使他产生了一种精神和审美意识的觉醒，一种更加敏锐的感知，一种由于热爱可见的美而力求完美的欲望。这样他的音乐就越来越成为声音的美，成为精心安排的悦耳的声之美，它让人产生一种来自遥远的抽象理性王国的妙不可言的印象。音乐上的印象主义首先是一种激发美感的艺术，运用声音给人启迪，引起美妙感受的秘诀。《第一号小提琴协奏曲》表面上看是密茨斯基的一些无韵诗的音乐变种。《第三号交响曲》是为杰拉尔德-丁·卢米的作品谱的曲。但从某种意义而言，这是现存的两首最完美的“纯”音乐，它们的每个声音、每个乐句、每行线条都高亢洪亮，是“音乐”在诗意地回荡。希曼诺夫斯基赋予这种内在的特质（vie intérieure）以生机，他不愧为波兰最优秀的艺术家之一，而且也是二十世纪最杰出的作曲家之一。重要的是，从《第二号交响曲》以后，他再也没有回到貌似传统的音乐类型，尽管他往往为了自己

的需要改变第一乐章奏鸣曲的形式。那种大刀阔斧式的“发展”与他的情感格格不入。他的情感太内向，太好沉思、太过于沉溺在它本身的激动和强有力的反应之中，而不能包容交响曲语言所特有的那种饱满的、夸张的、生气勃勃的“富丽堂皇的气派”。他的音乐只需要“存在”（be）而不需要“造就”（become），无怪乎他会退出光芒耀眼的德国浪漫主义，而倾向于朦胧的半明半暗的法国印象主义，倾向于德彪西。德彪西具有东方式的消极（不过是积极意义上的消极），他注重的是“事物本身）在脱离它们的功利环境（即交响曲的或辩证法的）还它们本来面目时所具有的内在的超人的美。这样的人就体验到物质世界和精神世界之间绝对的适应或和谐。的确，二十世纪伟大的音乐诗人如戴留斯（Delius）、德彪西、拉威尔、希曼诺夫斯基和梅西昂（Messiaen）等人的作品中最关心和谐（从音乐的意义上讲），这绝非偶然。

然而正是由于这一切，印象主义的审美观这时在希曼诺夫斯基独具特色的风格的发展上起了无与伦比的重要作用。它对已在他的音乐中植根的浪漫主义是“补充”而不是冲突，是“促进”而不是取代。人们熟悉的贯注着印象派精神的作品比比皆是——夜

(《第一号小提琴协奏曲》、《第三号交响曲》、《罗杰尔王》的第二幕), 水 (《神话》、《排档间饰》), 异国风情, 不是东方的 (《哈菲兹情歌集》、《傻子穆埃任之歌》、《第三号交响曲》和《罗杰尔王》) 就是古色古香的 (《神话》、《排档间饰》和清唱剧《德梅特尔》〔Demeter〕)。在这里, 希曼诺夫斯基之发现德彪西和拉威尔当然是关键因素。但我们不应忽略一个今天实际上已被遗忘的作曲家弗朗茨·施雷克尔 (Franz Schreker, 1878 ~ 1934)。施雷克尔在他的作品中特别集印象派和德国浪漫派成分于一身曾轰动一时。1913年维也纳上演他的歌剧《玩具与公主》(Das Spielwerk und die Prinzessin) 时, 希曼诺夫斯基在场 (也就在那前后的同一个地方, 希曼诺夫斯基第一次看到了《佩利亚斯与梅丽桑德》(Pelléas et Mélisande) 和《彼得洛希卡》)。1928年, 施雷克尔五十岁生日时希曼诺夫斯基在《开端音乐报》上发表文章向他致意。《罗杰尔王》尤其使人感到有施雷克尔的《遥远的声音》(Der ferne Klang) 留下的痕迹, 就像它在埃里希·沃夫冈·科恩戈尔德 (Erich Wolfgang Korngold) 早期的一些歌剧 (《薇奥兰塔》〔Violanta〕和《死城》〔Die tote Satdt〕) 中以及在维因贝尔格 (Weinberger) 的《风笛手什万

达》(Schwande the Bagpiper) 中的痕迹那样。希曼诺夫斯基也和施雷克尔一样觉得自己有意无意在扩展印象派的和声轨迹 (与戴留斯、德彪西和拉威尔相同的是，他习惯于在钢琴上谱曲，他说："没有钢琴，你就没法发明新的和声。")《神话》的第一首"阿雷土沙喷泉"比其姊妹篇更受欢迎的原因之一也许正是它的和声特色比较平易——肯定还不像《排档间饰》和《假面具》里的那么高深。然而，希曼诺夫斯基其人是个太重视声音的艺术家，太沉溺于欢乐主义，不惜运用各种不协和音。他的不协和和弦永远有一个二重调性 (bitonal) 基础：其组成部分不管怎么精巧、怎么扩散，一般总能分解为两部同时发声的协和和弦。他会同意米约 (Milhaud) 的观点，米约为鲁塞尔 (Roussel) 的《为了青春佳节》(Pour une Fête de Printemps) 中开始的小节的美所倾倒，声称：复调式 (polytonal) 和弦比"一般"的和弦"更具有微妙的甜美，潜在的激烈更强"。的确，《罗杰尔王》中的甜美和潜力就是其和声语言的微妙的激烈力。

但是，一个日耳曼艺术家——希曼诺夫斯基受的就是这种训练——自然更多地倾向于线条而不是色彩，更多地倾向于对位法而不是和声。可以令人信服地证明，

希曼诺夫斯基音乐的骨干是对位法（更合适的说法是复调〔polyphony〕）。他首先是一个线条的，或者说旋律的，或者说抒情的作曲家。结果在他的印象派时期就形成了一种一目了然的轮廓的坚定性。他颇像一个金属制造工艺大师，天赐神机，能得心应手地把坚韧的铜呀金呀打造出精美绝伦的形象和图案。他的作品的织体（texture）往往使乐团指挥（还有录音制作人）很头疼，细节是那么充沛而复杂，有那么丰富的向不同方向扩散的线条，都得注意到；难的是要了解和选择什么是最重要的。当然任何人也不能说希曼诺夫斯基的思想或他的音乐简单或不精致。无疑地，初听或从表面上听来，会有人觉得有那种尼采所描写的文明末日将至或文化即将终结的征兆——在构思中细节的重要性被突出到不相称的地步，为详尽而详尽。但凡是研究希曼诺夫斯基的学者，没有不在开始阶段就为他构思的精到而叹服——这是他学艺时期得到的又一宝贵财富。他表达自己思想的自然形式的直觉与他思想内容的一致性是无懈可击的——《第一号小提琴协奏曲》是这方面的杰出成就，而在另一些地方，他又很善于在许多已被公认的概念上表现他自己独特风格的变化。至于"为详尽而详尽"，这完全是一种非西方的消极态度的一部分，必须以非西

方的观念来看待。他的装饰的创意过于丰富，他那唤起想像的钢琴和管弦乐洪亮的声响的离奇感觉漫无目的地（如果不是不经心地）飘动，否定了时间的意义。那阿拉伯式的、精致华丽的装饰，无休止地玩弄色彩都不是自我陶醉式的自我放纵的象征（如像雷格尔的作品中那种彻头彻尾“西方式的”复杂和详尽），而是心醉神迷的欣喜若狂的象征。

如果我们把采用瓦格纳式的乐句表达方式（phraseololgy）和织体的《第三号交响曲》或《第一号弦乐四重奏》，和类似策姆林斯基的《抒情交响曲》这种在风格上还算一致的作品对比一下，那么最后还可谈一谈希曼诺夫斯基的“衰化收束”（decadence）。在音乐上，这个词的含意首先是大大延长“收束”（cadence）或者“收束的感觉”，而《抒情交响曲》正是如此。就像马勒的《大地之歌》（《抒情交响曲》局部地以此为样板），这是一首大型的告别的歌。戴留斯、埃尔加（Elgar）和拉赫玛尼诺夫（Rachmaninov）也都像马勒、科恩戈尔德和策姆林斯基一样尽情享受这种日落激情，这种消沉感，但希曼诺夫斯基却几乎一点也没有。

不仅是法国音乐，而且斯克里亚宾式的俄国音乐（前面我们已经看到他早期的热情）起了重要的、使他

神魂颠倒的作用，因为在希曼诺夫斯基的作品中常常可以看到他所向往的这种特殊形式的心醉神迷的境界。实际上，渗透在希曼诺夫斯基各个时期作品中的这种心醉神迷的消沉，激发美感，甚至耽于声色的情调，在某种意义来说无疑都可溯源于斯克里亚宾。希曼诺夫斯基在许多作品中运用小提琴独奏表达这种感情几乎可以肯定就是《狂喜之诗》（Poem of Ecstasy）的遗产。与俄国音乐的连结是希曼诺夫斯基反对日耳曼主义的必然结果。不过斯克里亚宾是惟一在希氏作品中留下了明确的个人印记的俄国作曲家。《神话》、《排档间饰》和《假面具》里常有源自斯克里亚宾的东西：许多动机分子汇集而形成了精美的模式，用颤音和震音来表现它们的本质，如音色，如把闪烁的热或光用印象派的音乐语言表达出来。不仅如此，斯克里亚宾对印度神秘主义的认识必然使他在音乐里表现出某些东方的特点。印象派的声音或织体的洪亮的概念本身就具有东方特色，因为佛教徒以生存的强度、意义的深度领悟在一种模式内的各种关系。他并不关心空间和时间的范畴。于是成熟的斯克里亚宾的某些特点在希曼诺夫斯基的作品中得到继承和发展。“斯克里亚宾探索的不是传统音乐的动态的功能性的源流，而是音乐的静态的可能性，这相当于超越时间

意义的想像中的天堂……在音乐似乎有能动性和律动时，这是很明显的。"[1]

弗比安·鲍尔斯（Faubian Bowers）把斯克里亚宾之蔑视编年时间和因吸毒而导致的神志迷糊联系起来。亨利·米勒（Henry Miller）在《关系》（Nexus）一书中写道："《狂喜之诗》（Poème de l'Extase）……有如水浴，又像古柯碱和迷幻药。接连好几个星期，我精神恍惚……神奇的斯克里亚宾。"在同一部作品里，青年听众发现一种由迷幻药引起的兴奋。毫无疑问，斯克里亚宾要超越自觉自我的伪宗教的欲望可能与使用众所周知的宗教的化学代用品如酒精、大麻叶、麻醉药物麦角酸二乙基酰胺有关，也和其他多种毒品有关。阿历斯泰·维特曼谈希曼诺夫斯基中期的作品时曾提出过这个问题。维特曼注意到作曲家死后，在他身上发现有少量古柯碱。维特曼指出，希曼诺夫斯基住在扎克旁恩的时候与斯坦尼斯洛·韦开维茨这位画家兼剧作家过从甚密，韦开维茨工作时就吸毒。维特曼认为"某些特点似乎是因吸毒而来的灵感……那高亢、飘动、几乎脱离了现实

---

[1] 休·马克唐纳（Hugh Macdonald）：《斯克里亚宾》（Skryabin，牛津的作曲家研究，伦敦）。

的谱子，那种特别生动多彩地运用管弦乐”。

希曼诺夫斯基的小说《爱菲伯斯》幸存的片段中使人强烈地感到赫胥黎（Huxley）所谓的“反意向”是只在超自然的兴奋状态才会出入于其中的意识领域。这部作品实际上是在1918～1919年因为非常急切地需要逃避现实而写的。俄罗斯革命于1917年爆发，接着蒂莫肖夫卡被毁。希曼诺夫斯基觉得自己在伊利萨维格勒处境悲惨，天天看到死亡、暴力和罪恶。作曲的工作几乎停顿，而“脑海里却浮现出”一个以《爱菲伯斯》形式“出现的意大利的幻影”，“一种对逝去的过去甜蜜的回忆……对无所不在，甚至在苦难中也存在的生活的美的维护。”这些话是在序言中写的。以下是1939年在华沙幸免被毁的残篇中的一个片段，首次被译成英文问世：

……巴希宙斯派他们乘他的快船去遥远的都城潘诺摩斯，以便他们能以他们的艺术装饰海军上将乔吉斯·安提查诺斯（*Georgius Antiochenos*）为纪念圣母而建造的新教堂。安提查诺斯是诺曼人和西西里王罗杰尔二世的无敌舰队的司令。

半梦半醒中，恩诺奇·波尔弗（*Enoch Porfir*）

倚靠着高大的桅杆。桅杆顶端飘扬着深红色的凯撒旗帜，旗帜的中心有一个带圈的十字架。突然间他的一生变成了奇迹，一个久已被人遗忘的神话，一个迷人的传说：在他幸福的童年，坐在阿尔菲斯河湍急地流过的绿茵岸边，听一个已记不清姓名但却同他一起漫步穿过小树林，越过碧绿的小山岗，走过散发着洋艾和麝香草芳香的峡谷的人讲述的。

那是什么样子？……记忆在过去的黄昏中减退。某些气味，闪烁的光，久已忘怀的话语声，遥远的记忆，这一切就像有花纹的蝴蝶在这个青年人的头脑里盘旋。他的眼睛凝视着碧蓝的海水，风儿鼓满了大帆在他头顶上吟唱，船身的各个用铁连结的地方咯吱咯吱地发出悲鸣。在那遥远遥远的地方是——拜占庭的石头城、金色的圆屋顶和这个可怕的城市的细长的滚筒式的尖塔，它们在落日的余晖中燃烧，发出红光，凌乱地堆积在一起，在混乱中显得既怪异又壮观。那边是哈吉亚·苏菲亚的巨大又饱满的圆顶，太阳把它点燃成一个令人目眩的紫色火焰；山上有一行行柏树，黑黝黝的好似用富拉玄武岩雕凿出来的；再过去一点是密里安德昂教堂的小圆顶，更远处是蒙－泰－考拉斯救世主教堂的

灰墙，在迷人的由细长的柱子支撑的希帕拉吉亚·铁奥托科斯教堂后殿。它旁边是玉髓雕的台阶一直通到大门口，即金门，常胜的恺撒，带领着他的军团曾多次由这里进入这个城市。再远处，布科莱昂特要塞的棱堡和塔楼傲然屹立；接下去是巴希尔金宫的希波圆顶和墙内凹室的大块的大理石墙，它里面隐藏着许多残酷的罪行，血染了美好的绿色大理石——古绿石——和有红色纹理的弗里吉亚白色大理石；朝阳映红了庞特立寇山；塞萨利呈蓝绿色；粉红色的玛瑙以及猩红色的波尔弗；这一切装点了那些多少代世界的统治者出生的房间。在拱顶天花板的正中，由金星环绕镶嵌着绿宝石的十字架静静地放着光芒。

波尔弗在沉思中看着这一天随着太阳在巨大城市的上空消失——这一天就像路标一样兀立在他生命的十字路口。光线渐渐暗淡，城市的喧嚣也越来越听不清。充满睡意的静谧在无形无际的广袤的海洋的静谧中漂浮……船在波浪轻轻的拍打下平静而快捷地行驶。普林基波斯岛的轮廓带着树木花草经白天阳光晒热后发出的芬芳从船边掠过。

普罗庞蒂德绿色的海岸很快就要在远方出现，

> 黎明时分——通过赫勒斯庞特海峡狭窄的走廊——他们就要进入大洋。想像开始展开翅膀。波尔弗的心被隐藏着的情感所激动，像笼中的鸟儿一样不安。星星出现的时候，早已泯灭的孩提时的记忆又在他心中涌起。睡意朦胧，有节奏地轻柔地拍打着船身的波涛声响就像亲切地轻声谈说着忘却的往事。星星，镶嵌在苍穹上的宝石闪烁着、投射出光影、显得那么遥远……飘入未知的深渊，带着对银河梦幻般的渴念呈现一片银白的光[1]。

不用说，人们会注意到这里主要是王尔德（Wilde）、胡斯曼（Huysmans）和帕特这类作家有力的温室效应影响（一种丰富了的《伊比鸠鲁派的马略》〔Marius the Epicurean〕），但最引人注意的则是与亚瑟·梅琴（Arthur Machen）这位英国作家的密切关系。梅琴也属于所谓的“颓废派”时期（估计希曼诺夫斯基并不知道梅琴）。梅琴的杰作《多梦的山丘》（The Hill of Dreams）中的主人公与希曼诺夫斯基一样，觉得不堪世俗世界日常生活的重负，躲到古典文化的想像王国，在他自己的脑子里重

---

[1] 塞维亚和本杰明·苏珊译成英文。

建了罗马的西鲁维亚城的金碧辉煌；在这个新耶路撒冷设定了一个阿瓦拉尼乌斯花园，这当然是伊甸园，是原始清白之园。希曼诺夫斯基这个时期所有的音乐作品都追求达到这个境界。

有记载说，阿难陀，佛陀所爱的弟子，有一天曾向佛陀膜拜并说：“啊，佛陀啊，圣洁的生活一半是与美的友谊，与美的联系，与美的交流。”佛陀答曰：“不要这么说，阿难陀，可不要这么说！不是圣洁生活的一半，那是整个圣洁的生活。”这很好。但是实践中，在音乐里崇拜“纯粹”的美也有一些弊端。这样的音乐会过分依赖表演的技巧——依赖演奏者音乐家的匠心、洞察力和技艺，依赖音乐以外的因素诸如听觉条件等。

在这方面希曼诺夫斯基的作品说明了一些有趣的问题，假如我们考虑用录音来介绍他的代表作。到目前为止，在英国和美国没有什么录音公司对他感兴趣。绝大多数听众和我一样几乎全要靠波兰的录音作媒介来了解这位作曲家。在绝大多数情况下，表演本身的品质无可指责，而录下来的音质却很不能令人满意。这个因素在勃拉姆斯可以忽视，而在希曼诺夫斯基则不能。甚至在最新的录音，如《哈尔纳西》，布局和比例协调都倾向于很生硬和封闭；《罗杰尔王》在这方面所受的损失尤

其令人遗憾。多重麦克风（multi-microphone）录音技术因为其往往是无情地分析细部，也不宜用于希曼诺夫斯基的乐谱。悠远的意味永远是印象派作品魅力的一部分，但各个部分只有在整体中才有作用。（设想能试图把一幅印象派绘画中的某个“细部”单独拿出来吗！）因为这个缘故，数位程序（digital process）只用有限的几支麦克风，控制室里不能人工“混合”，效果称佳：“自然”的布局和比例协调的优势加以声音大为优化，这从安陶尔·杜拉第（Antal Dorati）在Decca录制的《第三号交响曲》的体验可以看出来，正像人们喜欢维托·罗维茨基（Witold Rowicki）的诠释。

受到美的不利的力量所困扰的不只是演奏者。凯克霍斯鲁·索拉伯吉关于希曼诺夫斯基的《第三号交响曲》这样写道：

> 希曼诺夫斯基用一首诗来赞扬美，一个东方夜晚的不可思议的超凡脱俗的美，这样的美除了西西里❶之外，在欧洲那儿也没有，而西西里既属于

---

❶ 希曼诺夫斯基从未去过伊朗，他很可能是从西西里得到的灵感创作了这部作品。

> 西方也属于东方。围绕这首诗他还作了曲；这音乐的精神光辉纯净，表现一种升华了的狂喜，这音乐里弥漫着伊朗艺术最精粹、最难得的实质的样板——整篇乐谱焕发着华丽的色彩、丰富而绝无雕凿绝不粗糙，就如一幅波斯画或丝毯——这样的技艺在西方音乐中是无与伦比的……

显然，这部作品对卢托斯瓦夫斯基（Lutoslawski）也产生了相似的效果。卢托斯瓦夫斯基回忆说他听了之后，好几个星期都觉得头晕目眩。

这样的语言不仅是表示钦佩，也表示迷恋、表现热爱。是美燃起了作者的这种热情，它的对象不是人而是音乐，效果是令人陶醉、迷惘，势不可挡。但是任何人，不管是作曲家还是他的听众，都不能永远生活在一种销魂的状态，这一切将以完全彻底的耗尽而告终。德彪西、戴留斯和希曼诺夫斯基，所有的作曲家都曾狂热地献身于声音之美的理想，到中年也都面临着这个问题。年事渐长不可避免地使感觉有些僵化，使富于想像力的精神带上了一点霜。希曼诺夫斯基的至福直观，他创作如日中天的高峰期持续约四年之久，正是大战期间：一段应该，而且实际上也可能逃避现实的时期。但

是，这种田园诗似的梦境随着俄国革命的到来而一去不复返。一个艺术家的内在发展是怎样受到外部环境的影响，或者取决于外部环境的，这很难了解。不过，从新出现的古典的、“抽象的”倾向在《第三号钢琴奏鸣曲》、《十二首练习曲》和《第一号弦乐四重奏》中的反映来看，印象派灵感的泉源已开始枯竭。停战后不久，波兰宣告独立，希曼诺夫斯基怀着炽烈的民族主义热忱，很快就认识到，作为波兰在世的最杰出的作曲家，他需要提出某种方向性的指导。

1921 年 5 月，在他的第一次美国之行的归途中，他重新认识了过去曾结识的斯特拉文斯基，听他演奏了《婚礼》(Les Noces)。《婚礼》和他第一次听到的《春之祭》使他看到了现实地、非情绪化地运用民间音乐材料的内在可能性。不仅通过斯特拉文斯基，也通过巴托克的音乐，他认识到有可能在现代的、非学院式的，但仍不失为调性的风格中保留民歌和舞蹈中原始的甚至于粗野的成分。希曼诺夫斯基从塔特拉山的民间音乐《波兰高原》(Polish Highland) 中得救了；《斯波皮耶夫涅》歌集写于 1921 年，这是他实践自己新的主张的第一次试验。这些歌在很多方面并不像人们以为的一眼就看出与他以前的风格相左，甚至连《波兰主题变奏曲》Op.10

都未反映孕育有民歌的意思。他一直是个抒情作曲家；民间音乐——特别是东方民间音乐——在其印象派音乐发展的过程中所起的作用往往被忽视了（民歌或民间乐器有新的，或者相当古老的、五声音阶的和调式音阶的模式，在旋律与旋律的和声内涵上会产生出类似印象主义户外气氛〔plein air〕的效果）。

我们已经看到，希曼诺夫斯基音乐在第二阶段已经深深地孕育着民间音乐的成分，尽管它来源于阿拉伯和印度而不是波兰。安德烈·帕诺夫尼克（Andrzej Panufnik）推测这是隔代遗传：巴托克是个权威，他赞成这种看法，即斯洛文尼克音乐发源于阿拉伯，“所以很可能，希曼诺夫斯基身为斯拉夫人，不自觉地就追溯波兰民间音乐中的史前成分——他终于在他生命终结的时候发现了这些成分。”[1] 假如我们也记得，民间音乐基本上由歌唱和舞蹈组成——我们知道，在希曼诺夫斯基的第二阶段，这是他的音乐的两大显著的推动力——这个新的发展和转折就更加合乎逻辑了。《哈尔纳西》有声乐的芭蕾舞剧本身就说明问题。《马祖卡》Op.50 和

[1] 引自 1975 年在伦敦的科利西姆首次上演《罗杰尔王》时，节目单小册子里的一篇文章。

Op.62、《库尔皮歌曲》(Kurpian Songs，六首无伴奏合唱和十二首声乐和钢琴)，及《波兰舞曲四首》(Four Polish Dances，钢琴曲)也是这样；而且在《第二号弦乐四重奏》、《第二号小提琴协奏曲》和《交响协奏曲》(钢琴和管弦乐团)中都有很强的民间舞蹈成分。《罗杰尔王》是在这个时期里完成的(1924)。其第三幕的结果，罗杰尔王认识到了，但并没有向他心中的酒神投降，这可以视为悄悄地象征着希曼诺夫斯基的态度。因此，但愿这种强烈的新古典主义倾向在《第三号钢琴奏鸣曲》，既有弦乐四重奏，又有后来的两个协奏曲，这些都是在风格和实质上以它们的集中简约鲜明地区别于浪漫派－印象主义作品的奢华——不管怎样，这种奢华已被很技巧地包含在简明而浓缩的形式的框架之内了。

由民歌到基督教仪式中的素歌——它与民歌一样本质上是调式的(modal)而非西方的——到宗教和仪礼上的音乐，到十六世纪波兰的祭礼乐，到希曼诺夫斯基的《圣母悼歌》和他的《圣母玛利亚的连祷歌》(Litany to the Virgin Mary)中表现的返祖现象只不过是一小步。在Op.10《波兰主题变奏曲》和Op.50《马祖卡》的关系上，那块被建设者弃之不用的石头(至少也是搁置了

很多年）终于成了主要的基石。同样地，我们在他的克斯普罗维兹歌曲，Op.5，以其斯拉夫式的因袭农民宗教哀悼和在《罗杰尔王》第一幕里自觉地运用古风中可以肯定看到《圣母悼歌》的种子。这种在差异中继承的现象可以证明希曼诺夫斯基作为一个艺术家的价值和品格，也证明了一条古老的真理：音乐是不断变化的艺术，它总是要回到源头去充实它在追求新颖的历程中所消耗掉的精力。

作品编年

1909～1910：第二号交响曲

1911～1912年，在柏林、莱比锡和维也纳举办过希曼诺夫斯基作品演奏会，节目中有他的《第二号交响曲》，由费特伯格指挥，并有《第二号钢琴奏鸣曲》，由鲁宾斯坦演奏。这是希曼诺夫斯基进入欧洲音乐界的第一次重要的活动。总的来看，留下了好印象，特别是在维也纳，受到有影响的音乐评论家理查·斯佩希特（Richard Specht）的赞扬。就某一点上看，这两部作品有相互补充之利。两者的第一乐章都是古典的奏鸣曲形式。第二乐章里有一个主题和变奏，后面有一个加沃特舞曲和小步舞曲；与之相连，还有一个赋格曲式的终乐章。但两者相同处就到此为止。雷格尔强有力的日耳曼风格（并通过他折射出贝多芬和勃拉姆斯）在奏鸣曲的各个
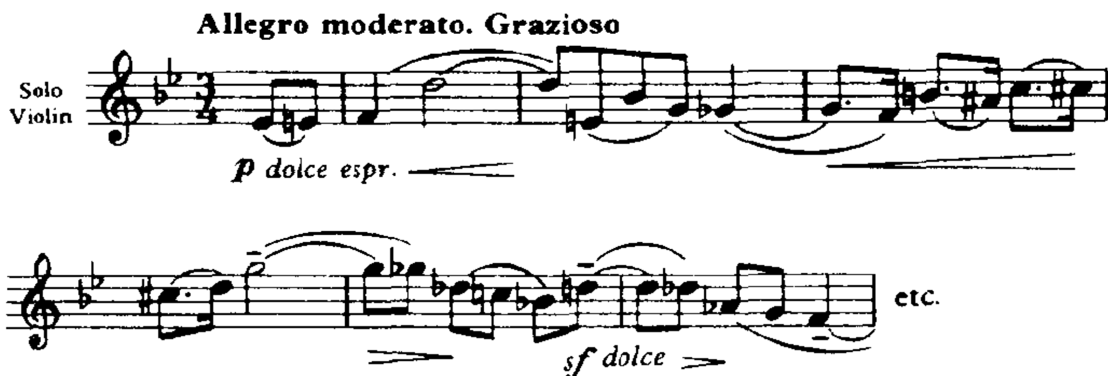
部分都有强烈的表现，结果作曲家本人的个性特色却几乎听不出来了。没有什么主题上的区别，构思的美更看不到，特别是考虑到希曼诺夫斯基对雷格尔作为钢琴家的一个最难叫人接受的特色——在琴键两端奏出一连串紧接着的和弦——喜爱得无法用语言来形容。奏鸣曲最好的部分是结尾的赋格，对此是有争议的。希曼诺夫斯基以同样声势浩大的、近于狂喜的蓄积的兴奋之情处理这段进行，这在雷格尔式的典型中可以看到，而且，在希曼诺夫斯基其他的文章、《第二号交响曲》和《第三号钢琴奏鸣曲》中都可以看到。正如查尔斯·柯克林（Charles Koechlin）曾经说过的：实际上人人都能写赋格；难就难在要写得出音乐。这对希曼诺夫斯基却一点也不难。

如果《第二号奏鸣曲》听来根本不像正宗的希曼诺夫斯基的作品，那么《第二号交响曲》的第一乐章，就其回荡着斯克里亚宾和施特劳斯的反响来说，完全可以听得出《第一号小提琴协奏曲》的原本（progenitor）。这首小提琴协奏曲处在同样狂喜的感情世界中。实际上其主要主题的吹嘴（mouthpiece）——在意味深长的抒情性上是很典型的希曼诺夫斯基 - 斯克里亚宾风格——除小提琴独奏外别无其他乐器，交响曲以小提琴独奏开

篇，即使在1910年也是很不平常的：

谱例2

《第二号交响曲》



不多的几小节，音乐就足以使我们置身于《特里斯坦》(Tristan) 那种纵欲主义的氛围中，那种语言是为性和纵欲而生的，常出现在希曼诺夫斯基大部分作品中。在这首交响曲的第一乐章中，这种纵欲的管弦乐征候是反复使用竖琴滑奏，这种滑奏往往通过连奏两小节造成一种长裙曳地而行的妖娆效果。

虽然这首交响曲总的来说是要表现作曲家擅长对位法，但值得注意的是，按希曼诺夫斯基自己的风格来说，是第一乐章三个主题中最进取的一个（谱例2），最不适合他在发展部中所采取的那种费力又曲折的对位法手法。就像布莱克（Blake）画笔下的天真无邪的孩童，谱例2就是那样一种主题，仅只“存在”就使它十

分快乐，它不想去“做”什么或“成为”什么。在第二乐章中，它经历了一番迥然不同的变奏和变形的过程：豹子可以去掉斑点，可是作为野兽的本性不会改变。这就是为什么潜心于民歌的作曲家们（希曼诺夫斯基后期也埋头于民歌）更愿意谱写变奏曲而不是交响曲，因为民歌从本质上说是一种定型的东西，不会再生长、进化或“变成”什么别的。发展部的高潮（在再现部中重复并扩展）由一个长的持续音支持，这是成熟的希曼诺夫斯基所特有的。

那再一次昭示着雷格尔影响的第二乐章是变奏和赋格；赋格实际上是有自己引子的自成一体的乐章，而变奏中则既有慢乐章又有诙谐曲。诙谐曲本身是一个三部结构，不仅以变奏主题，也以谱例 2 为基础。实际上，作曲家在这里施展他的主题整体性和连续性的特技，这在他的作品中是独一无二的。赋格出现时（或许是以施特劳斯的《家庭交响曲》〔Sinfonia Domestica〕的赋格终乐章为范本），它五个旋律性主题无一例外地都出自前面的主题。此外，希曼诺夫斯基在以一种节奏和旋律大体一致的形式表现这些主题——好像它们都有了基本的共同的特性——时，他揭示它们之间几乎是乱伦的复杂关系。随之而来的是一种运用对位法表现的古罗马农神

节的纵情狂欢和赋格表现的酒神恣意作乐。只是在《第三号钢琴奏鸣曲》的终乐章中他才又一次展示这样炫技的才能。他似乎在这里向世界表明了他作为一个艺术家的才能，他觉得自己作为一个艺术家能自由自在地追求他的正确方向——这一切导致他走出德国浪漫 主义的轨迹。

希曼诺夫斯基和费泰尔贝格一起在二十世纪三十年代把这首交响曲谱作了修改。法国号声仍屡屡达到诺曼·德尔·马尔（Norman Del Mar）认为“不宜人居”的高度。但这是从施特劳斯那里传下来的东西，他一直坚持到最后。希曼诺夫斯基在别处实际上可能容易过分：他不愿用重叠的办法去加强重要的旋律组成部分，这一点对较少自觉地运用对位法的后期作品意义不大，但在《第二号交响曲》的第一乐章中，这意味着很多这样的旋律从耳边掠过而我们却几乎听不到。估计是代表了作曲家意图的费泰尔贝格的纪录，说明在第一乐章开头的记号、有节制的快板，“优美地”的意思仅指这首音乐应该动（move），但速度不应该快（fast）。仓促的速度会严重地破坏乐曲开篇时令人入迷的情调。

1911～1914：哈菲兹情歌集，Op.24 和 Op.26

施拉兹的哈菲兹是十四世纪时伊朗的一位诗人。他的情感在很多方面与希曼诺夫斯基自己的情感相似。他有着纯抒情的天赋，他的诗优美，激发人的美感，散发着清新的芳香。他不像卢米那样神秘，他的享乐主义也没有沾染欧玛尔·海亚姆（Omar Khayyám）的愤世嫉俗和悲观思想，而是赞颂春天、玫瑰、酒和爱情，把这些看作是精神的、天赐的、欢欣喜悦本身。赫胥黎在《感知之门》（The Doors of Perception）中暗示："酒是伊朗人的印象主义"，以我们的观点来看，这是个有趣的比喻，后来希曼诺夫斯基的印象主义就是接触到哈菲兹之后加速发展了。希曼诺夫斯基接触到哈菲兹是 1911 年在维也纳的帝国图书馆看到汉斯·贝丝格的德文释义本。希曼诺夫斯基首先谱了六首声乐和钢琴曲，就是 Op.24；1914 年又增加了五首，然后，与 Op.24 的 No.1，4，5 一起，他谱成 Op.26 管弦乐。

在 1911 年的时候，希曼诺夫斯基还没到达能自称有独立风格的地位，Op.24 仍然充斥着"维也纳的"半音体系的风格。然而，选了东方的歌词，这像第四首

“舞曲”的音乐一样，本身是预示性的。谱例 3 说明希曼诺夫斯基最喜爱的形式，即 3/8 拍附点舞曲节奏或其复拍子，沉静的低音声部，含蓄的二重调性和声，把和弦用作色彩针点或打击乐的重音，以及东方单旋律音乐的小旋律片段反复出现——这一切都标志着与“维也纳”常规彻底的决裂。

谱例 3

“舞曲”（《哈菲兹情歌集》，Op.24）

Allegretto grazioso
(cantab.)
pp
leggiero
(sim.)
espr. sempre p

在 Op.26 歌集中，希曼诺夫斯基进一步发挥了他的音乐新风格，异国情调更明显（即半音体系由西方转到

东方)，管弦乐技术现在渗入到印象主义的轨道。那页乐谱也十分引人注目，两架竖琴、钢片琴、钢琴，和多分部弦乐在以后的若干年成了希曼诺夫斯基管弦乐团必不可少的音色构成成分。“你的声音”（Your Voice）是希曼诺夫斯基音乐中前所未有的纯粹、激发美感的魅力；“饮酒歌”（Drinking Song）在纷乱中召来酒神巴克斯；而“哈菲兹之墓”（The Grave of Hafiz）则堪称这一组作品中最优秀者，动人地表现了遥远、冰冷而静止的死亡和坟墓与春意盎然、充满热情、令人陶醉的生命的大地之间的对比，演唱者把这种动人的对比永远留在人间。具有讽刺意味的是，直到 1937 年，作曲家逝世后不久，这部墓志铭式的声乐和钢琴作品才发表并注曰：“遗作”（Op. posth）。

一说希曼诺夫斯基特别爱好配管弦乐的歌曲。年轻的《彭特西丽亚》（Penthesilea）是第一首。其表现的主要意义，正如亚当·诺伊尔（Adam Neuer）指出的在于先印象主义水上音乐（pre-impressionist water-music）。以后希曼诺夫斯基谱过一些配管弦乐的选曲，不仅选自哈菲兹歌集，还选自 1933 年的《仙女公主之歌》和 1934 年的《傻子穆埃任之歌》，那是在这后两部作品最初创作（分别为 1915 和 1918 年）之后的多年。1921 年的作

品《斯洛皮耶夫涅》于 1928 年为一个小乐团配了管弦乐。这些作品的配器在很多方面是权威性的，因为原来的伴奏并不像按管弦乐的要求重新谱曲用的“管弦乐”多。希曼诺夫斯基一些最优秀的作品属于这一类，而这些作品却一个音符也没录下来，连波兰都没有录制，实在可惜。

1915：神话

用小提琴和钢琴弹奏的三首《神话》（Mythes）是 1915 年 3 月至 6 月在约瑟夫·雅罗斯辛斯基（Józef Jaroszyński）的扎努兹庄园上谱写成的。希曼诺夫斯基到达扎努兹时发现克查斯基住在那儿。他与帕威尔（Pawet）密切合作，不仅谱写了这些《神话》，而且还谱了两首小提琴协奏曲。希曼诺夫斯基谈到这次合作总是感到很骄傲。多年以后，在 1930 年 3 月他给帕威尔的妻子佐菲亚·克查司卡写的信中，说他与帕威尔一起创造了“一个新风格，小提琴表现力的一种新模式……其他作曲家所谱的与这种风格有关的作品（不管多么具有创造力）都出自它之后，是受到《神话》和（第一号）协奏曲的直接影响，或其他通过和帕威尔直接合作

产生的作品的影响。"❶ 这种新风格可以最恰当地归之于"印象主义的"。《神话》标志着希曼诺夫斯基作为"印象派"的成熟期之开始。因为就像德彪西的和声那样，这些小提琴作品中所用的技巧——广泛运用双音、震音、泛音、三重和四重拨奏，同时用弓和左手拨奏、近马弓、连锁颤音、记谱的滑奏乃至四分之一音——本身都不是新玩意。新就新在运用这些技巧的方式和精神，即对它们所代表的音色的探索而不在于表演的技巧。希曼诺夫斯基把自我意识的因素从技巧上转移开了：技术装备不是"特色"，而只是为了让作曲家抒发其所欲抒发之情的手段。同样纯艺术，诗一般的激情把小提琴和钢琴融成一体，成了一个不可分的声音综合体；钢琴家必须不仅仅是个职业伴奏者，亦须与小提琴家一样，本身就是一个优秀而技艺精湛的音乐家❷。

如果听一听历年来为《神话》做的各种录音，会明

---

❶ 见A. 维特曼："希曼诺夫斯基、巴托克和小提琴"，《音乐时报》，1981年3月。

❷ PWM/小提琴和钢琴作品全集（第九卷）提醒人们注意希曼诺夫斯基有时在演出时对印出的钢琴声部加工。在"阿雷士沙喷泉"中的几处，他悄悄压低和弦音符，开始听得到，接着改变踏板，创造出一种特别的气氛。

显地体察到这里存在着实际问题：只有钢琴家本身是一流艺术家者才是真正成功；而且很难想像，卡加·丹佐斯卡（Kaja Danczowska）和克莱斯蒂恩·齐默尔曼（Krystian Zimerman）的录音（DG唱片公司）会被迅速地超过。《神话》中最先也是最受欢迎的“阿雷土沙喷泉”一开始就带来一些困难。乐曲以钢琴的响亮音调表现神奇的闪光为开始（谱例4）。天空是湛蓝色，南方强烈的阳光洒在水面上；好像透过一层颤动的热雾听到了喷泉中水的飞溅和鸣响。二重调性声响的这种光彩，需要有极其敏感而精确的对比和明暗才不至于成为刺耳的声音。

谱例4

“阿雷土沙喷泉”（《神话》）

(a) **Poco allegro** *(Delicatamente. Susurrando. Flessibile.)*

Piano

ppp

con Ped.

poco sf *ppp*

poco sf *pp*

molto rallentando

(b)

Meno mosso

Violin

pp (seguire)

希曼诺夫斯基早期为小提琴和钢琴谱写的较大的作品，即1904年《小提琴奏鸣曲》Op.9，虽有其主旨，但却既沉闷又无新意。可是在“阿雷土沙喷泉”中，作曲家自己的风格是显而易见的。在这部作品中，希曼诺夫斯基第一次成功地将浪漫的抒情技巧和讲究气氛的印象主义手法结合起来，形成了完整的个人风格。《第一号小提琴协奏曲》和《第三号交响曲》“夜之歌”的成就在很大程度上就是受惠于他的这种个人风格。他的这种成就表明他自己是一位真正的能用声音来表现世界的诗人，而且，他的表现方式的类似狂想的自发性，与音乐的强有力的结构基础相左。这种自由自相矛盾地蕴藏在谱曲的规范之中；想像决定着曲式，曲式的装饰是整体的一个主要部分，而不是包在表面的外壳。

如果我们来把“阿雷土沙喷泉”的过程画成一张图，我们就会发现，它第一个重要的“主题”不是一个旋律，而是一个连续的半凝滞的织体——谱例4a《水之嬉戏》(Jeux d'eau)，泉水以流畅的7/8拍迸溅着漪涟和泡沫（两小节2/8，接着是一小节3/8)。它有限的范围确保了以后在小提琴以其精美的带东方韵味的旋律飘然而入之后（见谱例4b)，深沉共鸣的低音和一闪而过的极高音域的断奏八度接着出现，这是微妙地，将音域

令人惊奇地拓宽的结果。小提琴的旋律越趋自信，进而在一个壮丽而热情的爆发（很有表情的和富于感情的）中控制了场面，这与它最初出现时的空虚闪烁形成鲜明对比。一小段短而很激动的中央乐段引回到喷泉音乐，但这一回小提琴的吟唱低了两个八音度，其间插入了华彩乐段（cadenza），并在尾声处转由固定音型的低音（黑音符）起奏，这是以前钢琴专有的特色（见谱例4，左手）。

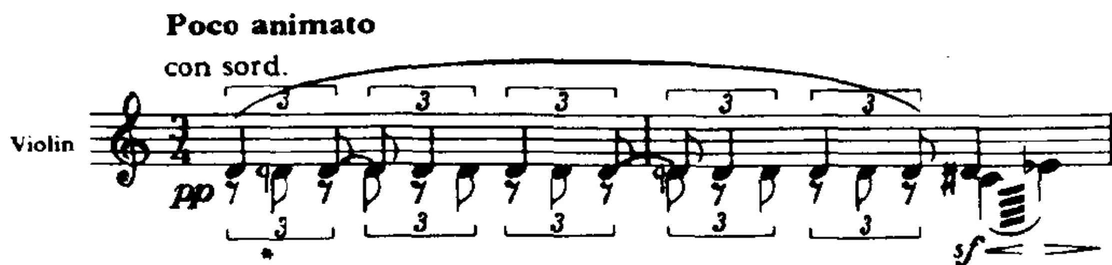
“阿雷土沙喷泉”是一个气氛作品。“那喀索斯”（Narcisse）是三部曲中的“慢乐章”，更多叙事性，其主旨是讲那喀索斯的故事，他爱上了池塘里他自己的倒影，后来变成了一朵花。可以想见，比起“阿雷土沙喷泉”，抒情旋律的成分在这首微型交响音诗中更明显、更持久。如果在《神话》中能唤起奏鸣曲式的概念，我们定能在这里看到两个与第一和第二主题相应的安排得很恰当的主题性实体，还有一段平静的和弦动机表现那喀索斯欣赏他自己水中倒影的美。一个中央插段在一个新的主题合成中迅速消失，希曼诺夫斯基在这里收拢所有的线条（包括半静态的静水〔still-water〕和弦）而推出一个紧张动人的高潮。在这个过程中，各主题不仅对位地结合起来，而且有时还迫使小提琴和钢琴互相进行

激烈的卡农竞赛。在一个尾声中保持着思慕和凄楚 的旋律，在所有主题的片段中作短暂的沉思，并在那喀索斯自己的一个不完全的陈述中哀伤地消逝。

最后一篇“林中女仙和潘神”（Dryades et Pan）是一段诙谐幻想曲。它的结构在各方面都取决于芭蕾舞的剧情。这剧情不像“那喀索斯”，是很容易从音乐演绎的。在引子里，一股炎夏的风吹过树林，引起一阵颤动，小提琴的 D 弦空弦上的四分之一音和半音混合形成了一种类似东方簧片（reed）乐器上的鼻音效果：

谱例 5

“林中女仙和潘神”（《神话》）



林中女仙的舞蹈开始了。通过狂喜的颤音、闪烁和浮华的阿拉伯风格的乐曲、令人晕眩地滑过的双音大二度模进而积聚动力。这乐声戛然而止，此时山中传来潘神的风笛声（无伴奏小提琴泛音华彩乐段）。现在潘神表演一长段独舞。开始时缓慢，边舞边吹他的笛子，一点一

点地、随着他的主题越来越强的半音扭动和单音及双音符奏出的野性嗥叫的滑音，他显示出他的力量。最后的效果是激励林中仙女们重新跳起她们自己的狂欢的舞蹈。不过，现在潘神当然既是领头人又参加舞蹈，他们的两个主题越来越交融成杂乱的、挑逗情欲的对位法，一直到潘神的狂欢达到顶点，跳舞的人们都累倒在地上。在终乐章中，潘神拣起他的笛子走了；森林喃喃低语渐趋沉寂；最后的声音还是潘神吹的笛子，好似从远方传来。

1915：仙女公主之歌

《仙女公主之歌》(Songs of a Fairy Princess)，花腔女高音和钢琴，是希曼诺夫斯基一家的特长。这些歌都是题赠他妹妹斯塔西亚（全名为斯丹尼斯拉娃·科尔文－希曼诺夫斯基)。斯塔西亚有一副好女高音嗓音，常参加希曼诺夫斯基作品的朗诵或首演。原诗是波兰文写的，其法文版则是他另一个妹妹佐菲亚的作品。演唱中运用了花腔，许多高音区颤音，类似东方的花唱和华彩乐段，这些手法的运用在第二支歌“夜莺”（The Nightingale）中作了解释：公主对我们说，上帝在她胸中安

放了一只夜莺代替心脏。因此，整个的套曲就是一部《夜莺之歌》(Chant du Rossignol)(很多地方参考了斯特拉文斯基的歌剧绝非偶然)❶，而且因为夜莺在夜间歌唱，大部分还参考了《夜之歌》(Chant de la Nuit)。最后一支歌"盛宴"(The Feast)是最出色的。宫廷里正举行盛宴，像是发生了吵闹、放荡的不愉快的事情。公主逃走了，去追寻只有她可以在虚无中听到的她情人的粗犷、自由的音乐(又一个舞曲)。她的歌声在迎接太阳和鲜花盛开的田野的颤抖的狂喜中结束。人为的氛围颇具拉威尔特色。让一个童话中的小公主用夜莺的声音歌唱，这样的乐思显然拉威尔也会喜爱❷。在其他地方也令人想起他，并非更多地因为他的任何"印记"，而是因为和声音色的那种一般的尖利和苦涩的甜美(实际上是苦涩多于甜美)。拉威尔的特色也是运用钢琴(如在《假面具》中)来模拟其他乐器——在第五首中模拟

---

❶ 斯特拉文斯基设计的夜莺也是花腔女高音。希曼诺夫斯基1914年6月在伦敦听过这部歌剧。

❷ 像拉威尔和希曼诺夫斯基这样没有孩子的人，往往比许多父母更了解儿童而且与他们相处得好。《儿歌二十首》(Twenty Children's Rhymes, Op.49)，就是证明。这是儿童的成人音乐，与成人的儿童音乐正好相反。

竖琴，在第六首中模拟第一支铜管乐的华彩乐段，以后又模拟长笛和铃鼓（很典型，在 1933 年希曼诺夫斯基选来为之配器的三部乐曲中，这后面两种模拟法都没有采用）。

1915～1916：排档间饰和假面具

《神话》是三部以 M 字母起头的作品中的第一部。《神话》、《排档间饰》和《假面具》这三部作曲中的后两部都是后来某个时期受《神话》的启发而谱写的。《排档间饰》与《神话》一样属于希腊的神话世界：排档间饰是个四方形的空间，在陶立克式的中楣里面相间地置放着陶立柱式的三陇板和有企口的碑石，希曼诺夫斯基几乎很肯定记得在西西里的塞里能特庙宇里，他在帕洛摩的博物馆见到过这些东西。在谱写《神话》和《排档间饰》前后，作曲家埋头翻译埃斯奇勒斯（Aeschylus）以及查尔斯·迪耶尔（Charles Diehl）的《地中海考古音乐会》（Promenades archéologiques en Méditerranée)，《排档间饰》中三个场面的名字："女妖之岛"（L'Ile des Sirènes)、"卡莉普索"（Clalypso）和"瑙西卡"（Nausicaa）当然也都出自《奥迪赛》（Odys-

sey）。不过，《神话》中的“人文主义”消失了；希曼诺夫斯基把阿雷土沙、那喀索斯和潘神带到了温暖动荡的生活里。这种古典文化 的复归很没有生命力（非贬义）——经过高度加工的、生硬而精致、从本质上讲是冷漠和遥远的。他们反映了一种微妙的贵族气质，不屑于温和而平凡的事物，一种常常苦闷、忧郁又富于狂想的敏感情绪。但就像排档间饰那样，他们好像是被贯穿术固定在长夜的僵冷的事物中，凉冰冰地在那里闪着磷光。正如印象派的海洋音乐，从钢琴家的角度上他们借鉴于拉威尔（从《镜子》〔Miroirs〕和《夜之幽灵》〔Gaspard de la Nuit〕）而不是德彪西，尽管一般来说和《快乐岛》（L'Ile Joyeuse）这首德彪西最具异国情调的海洋音乐作品相像。但是那“冷”不仅是钢琴的响亮音调那固有的水晶般清亮的音质，而且也是和声织体——不协和音规范大为增加，尽管总是在二重调性的基础上——所使然。人们熟悉的钢琴印象派的特征也很多——水声振颤、运用踏板造成一种朦胧的声音、用琶音表现浪花、以和弦展示沉迷声色，一方面是装饰音和阿拉伯风味，另一方面是响亮的高潮，这些都来自纯然的动机片段。

在“女妖之岛”中，一个两小节的旋律应当被看成

是女妖极甜蜜的歌曲本身，当它的音量增加，并用更迷人和诱惑的结构装饰把自己包围起来的时候，这歌曲就具有了一种麻醉性的无情。一个标注着“甜美诙谐地”的 6/8 拍动机提供了少量对比成分，这个动机在尾声中返回，女妖和她们的甜言蜜语的劝诱都消失在雾中。他们起初的剧目曾在引子里“海涛的嬉戏”中认真地排练过。(引子里注着“节奏很自由、即兴”)，吉姆·塞桑在“大概是反映了与……女妖有关的双长笛和里拉（lyre）结构中”看见了荷马史诗式的细节，“其中的某些模式让人想起鸟鸣，提醒我们女妖是半女半鸟。”很难不预先听到梅西昂的反响，不仅在《异国鸟》（oiseaux exotiques）中，而是在不少段落里的打击乐的不协和音中也能听到。

很明显地，梅西昂风格——肯定是很非西方味的——也是“卡莉普索”的结构，由一些自成一体的小单位组成，一般不过几小节一个单位，不展开但似乎任意交替出现。每个单位或扩展，或缩短，或根本改变过，但总是自成一个单位而绝不会包括到大段落中去，或成为情节线条的一部分。主要主题确曾试图发展，但总是被其他小单位中的一个的返回所打断。结果，尽管有一两处“很强”，却从来没有形成真正明确的高潮；其效

果恰如壁缘（frieze）中的排档间饰，静止而无生气。的确，在尤里西斯被俘关在卡莉普索的岛上的七年中，他几乎无法有什么“生活”运动。这部分音乐的黯淡无光彩和缺乏展开，正是表示他的懊丧和灰心失望。

与此相对照，“瑙西卡”则是充满着阳光、空气和舞蹈动作。当尤里西斯在菲西亚岸边遭受船难从熟睡中醒来时，他看到瑙西卡，这个国家统治者的女儿。她正领着她的侍女们兴致勃勃地跳舞。尤里西斯认为瑙西卡与女妖和卡莉普索不一样，她是高尚的，因此她的二重调性是悦耳无邪的。舞曲开始时，左手显然在D，右手则在升g小调。然而，尽管两者似乎隔得远，调性却美妙地相互补充。到了最后一小节它们结合一起时，那和弦听来就像一般的三和弦一样。随着舞蹈越来越激烈，少女们的矜持都被抛到一边，一个“加速并渐强”（很难弹奏）在一阵倾泻到键盘上的琶音瀑布中达到了顶峰。如果听来并不陌生，那是因为“卡莉普索”里有一个“单位”正是由这些成分组成的。而且，可以肯定，“瑙西卡”的高潮正是“卡莉普索”主题很强的返回与瑙西卡的主题干脆利落地对位地结合在一起的效果。太高明了！这是很能打动人的一手，即使人们忍不住要猜测希曼诺夫斯基在谱这一段时脑子里是怎么想的。因为

卡莉普索和瑙西卡两条线索从未相交，他们惟一的共同点是他们对尤里西斯的吸引力。答案也许就在这里，尤里西斯曾一度落入瑙西卡的影响，正如他曾经受卡莉普索影响过那样。

《排档间饰》是 1915 年 8 月在希曼诺夫斯基由扎拉迪回到蒂莫肖夫卡之后完成的。同年夏，已开始谱写《假面具》，但到次年夏天才完成。标题就令人想起《艺术的喜剧》(Commedia dell'Arte) 和德彪西，两者都有点关系❶，因为虽然希曼诺夫斯基的三个角色都不属于丑角世界，其音乐一般来说确属于讽刺的洞察，德彪西用大提琴奏鸣曲或别的方式辛辣地将这个“世界”置于讥讽之中❷。在德彪西早期作品——弗尔莱歌集、《贝加

---

❶ 斯克里亚宾的“面具”（单数）——《诗两首》（Two Poems, Op.63）——并没有《艺术的喜剧》的内容；这里的标题与它的姊妹篇“怪事”（Etrangeté）一样，只是为了表示这音乐的总的令人迷惑的性质。

❷ 吉姆·塞桑检查了 1920 年《艺术的喜剧》芭蕾舞《曼特拉戈拉》的未发表的谱子。他说剧本的主题与普罗科菲耶夫（Prokofiev）的《三橘之爱》（Love for Three Oranges）相似。他评论说："这可能是轻松的娱乐，但希曼诺夫斯基在他觉得自己不能依靠内心的幻想世界时，他处理有名的幻想角色中也暗示了比较痛苦的讥讽。"因此，很明显地，《曼特拉戈拉》的根是植在《假面具》里。这是说明希曼诺夫斯基发展的一贯性的又一个例子。

莫组曲》(Suite Bergamasque)和《假面具》——中引起了对《游乐画》(fêtes galantes)的怀旧,正如在福雷(Fauré)的音乐里那样,甜美多于苦涩;到了《练习曲》(Etudes)、《白与黑》(En blanc et noir)和器乐奏鸣曲阶段,意象已经反过来了。同样地,在希曼诺夫斯基的《假面具》中,没有无邪的灵魂,也没有真正的轻松——一方面,其和声甚至比《排档间饰》里更加不得缓和地不和谐——像德彪西后期的《哈洛昆》(Harlequin)作品那样,它们都是战争年代的产物,也许这一点很重要。

我们还肯定可以看到一个特别有讽刺意味的事实,即虽然希曼诺夫斯基选择了三个全都是被其他作曲家描绘过的题目——舍赫拉查德、特里斯坦(坦特里斯〔Tantris〕的回文)和唐璜——但他对这些主题以前的音乐形象避而不作任何暗示性或无诚意的评论。钢琴分谱比《排档间饰》更加光彩照人,也许这可以解释为什么《假面具》更受欢迎,尽管有些人(其中有鲁宾斯坦,"唐璜小夜曲"〔Serenade de Don Juan〕的被题献者)已经觉得这部音乐的构思应是为管弦乐而不是钢琴。希曼诺夫斯基的确曾宣布过他为《假面具》谱配管弦乐的意图,摒弃许多过分自信把管弦乐器人格化的手法:出

现在“舍赫拉查德”作品中的小号花彩和定音鼓音型，在“小丑坦特里斯”（Tantris le Bouffon）中的小鼓和木琴，在“唐璜小夜曲”中乱弹曼陀林和吉他。但这肯定都是“假面具”的一部分，是幻觉，是娱乐。拉威尔的“丑角晨歌”（Alborada del Gracioso，源自《镜子》）曾被认为风格上颇接近希曼诺夫斯基自己的丑角坦特里斯）[1]；重要的是当“晨歌”改谱成管弦乐时，原来的那种辛辣的直接性给改掉了。“坦特里斯”与“晨歌”一样，主要靠与一共鸣箱中不同音区相互作用而产生共鸣，这是一种任何乐团也无法满意地仿效的现象。正如梅西昂曾说过的：“有一种管弦乐性质的钢琴乐谱，听起来比管弦乐还管弦乐，而且是真正的管弦乐团所无法实现的。”

《假面具》的每一幕都从一个长长的引子开场，这种形式以后就成了作者的独特风格。第一幕的引子与《神话》中的“林中女仙和潘神”没有什么不同。舍赫拉查德以其缓慢的舞蹈、动作柔软诱人的舞姿抓住了观

---

[1] 弗拉基米尔·扬科维奇（vladimir Janklevitch）曾把拉威尔的“丑角”描写成“一种安达鲁西亚的彼得洛希卡”。的确，人们仍然能看到斯特拉文斯基的傀儡的阴魂在《假面具》的第二和第三乐章中“疯狂地动个不停”。

众。她的舞蹈散发着一种令人神往的斯克里亚宾式的芳声。她的舞在轻快的 6/8 拍一个左手颤音中开始，主要通过一个动机的作用使之在极度激动和连接的重复中达到第一个高潮。经过短暂的平静之后，舞曲又起，渐渐进入第二个高潮。这个高潮是对第一个高潮（希曼诺夫斯基喜爱的一种程序）的精心补充和加强。音乐最后在引子里斯克里亚宾式的氛围里消散，从而完成了主要的曲式。

“小丑坦特里斯”即德文的“Tantris der Narr”，是一部模仿 1908 年出版的恩斯特·哈特（Ernst hardt，1876～1947）的特里斯坦的故事的滑稽剧。坦特里斯（或特里斯坦）有一天夜里想偷偷进入伊索尔德的家，可是被狗认出来，结果是把这家人都闹起来了。最后，光着身子的伊索尔德被马克王交给了麻风病患者。希曼诺夫斯基并未刻意描写这些事件的细节，而是着力于表现两种情绪的变化——讽刺与近似感伤的变化。第三动机中的八度音听来非常阴郁而遥远，好像隔着一层水帘，被吞没了。在这种情况下，“发展”意味着将第一主题歪曲肢解。希曼诺夫斯基在这里进入了巴托克或普罗科菲耶夫式的钢琴虐待狂，钢琴此时变成了传达一种粗暴声音的乐器。然而他并非要嘲笑那个

发狂的恋人，而是在一个把哀伤变成情感剧烈爆发的高潮中对他寄予了同情。

“唐璜小夜曲”基本上是一首回旋曲，一种刻画自我主义者的理想的形式。正如阿历斯泰·维特曼曾经指出的，利都奈罗（ritornello）就是代表主人公一心只想他自己。在这种情况下，这个利都奈罗本身的形成是有象征意义的：那主音自我陶醉地重复它自己而又不允许曲调远离其起点：

谱例 6

“唐璜小夜曲”（《假面具》）

反复的降 D 大调开始在前奏曲的华彩乐段中表现它们自己，这时那热望的恋人纵情于特别表现自己的动作中。插入的具有西班牙音乐特色的三连音不仅形成了利都奈罗本身的一个重要部分（参见谱例 6 第三小节），而且也是始终聚集在那高视阔步的曲调周围的多种伴奏形式的一部分。那许多暗示波兰舞曲式的节奏（也插入三连音）在标注着“夸大地”的变奏中变得明确，而且堂皇地加强着自身，“用力地、热烈地”，一直到主高潮。虽然有唐璜的类似炫技（quasi-virtuoso）的努力和虚饰，终乐章和弦仍然发出不平常的声音，好像一扇窗户砰然关起。

1914～1916：第三号交响曲（夜之歌）

可以用这样一种方式来描写这部杰作：它是瓦格纳和梅西昂的折衷。这部作品很有瓦格纳的味道，虽然不是从通常意义上说的：谱曲中有男高音独唱、合唱，和管弦乐表现十三世纪波斯神秘诗人杰拉尔德－丁·卢米宏大的诗篇，使人感受到一个东方之夜的“超凡脱俗的美”。
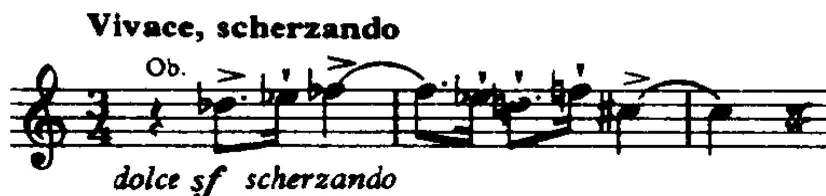
啊，朋友，不要睡，今夜不要睡。
你，灵魂啊，我们今夜在受难。
抹去你眼里的睡意！
那伟大的秘密就要在今夜揭示。
你是天上的木星，
今晚你在布满繁星的苍穹遨游！
像一只雄鹰高高翱翔！
今夜你的灵魂是一个英雄，
这般寂静，别人都已睡去……
今夜只有我和真主同在！
多么喧闹！人们高兴啦，
真理亮晶晶在今夜闪光！
不要睡，朋友，
如果我睡到太阳升起，
我将永远也不能再看到今夜！
世上的大道静悄悄，
看那今夜亮着繁星的路。
狮子座，猎户座，
人马座和处女座血红的光闪过今夜。
土星受制于命运的力量，
金星今夜在金雨中漂流。

静谧的枷锁桎梏了我的舌，
但是今夜即使没有舌头我也要说话❶！

希曼诺夫斯基把这歌词，谱写成一个被单为管弦乐谱写的诙谐曲式的间奏曲一分为二（在诗行）“今夜你的灵魂是一个英雄”及“这般寂静，别人都已睡去……”之间的慢乐章——一首东方舞曲，时而是尚武的喧闹（小号和法国号声的警报），时而延长好像在聆听天体的音乐（无词的合唱）。最后一段带来一种透明如玻璃的声音，一种对舞曲动机几乎是超现实主义的回忆（谱例 7），这是在钢片琴独奏到“世上的大道静悄悄”的时候：

谱例 7

《第三号交响曲》



好像希曼诺夫斯基认为这段诙谐曲－间奏曲会引发可能的“喧闹和骚动”，其实这一插段只是一时侵犯到神的

---

❶ Ann 和 Adam Czerniawscy 翻译。

意识而且马上就完全消失了。正如卢米在另一首诗里说的："到处都是喧闹和骚动，每一条街上都是火把和蜡烛/因为世上的永恒今夜就要在这多产的世上诞生。"

虽然希曼诺夫斯基主要想提炼这首诗的真谛，在最后一段他还是设计了令人难忘的、栩栩如生的描述手法——"这般寂静，别人都已睡去……"那有灵感的质朴，以其开放五度和弦（钢琴独奏和竖琴独奏）和延音来表示；管风琴踏板嗡嗡声，和唱到"多么喧闹！人们高兴啦"时合唱团闭口哼唱的呼叫声，在木制管乐器和滑奏的弦乐器突然爆发的半音阶中达到高潮；下行半音阶的钢琴三和弦描绘"亮着繁星的路"；竖琴滑奏表示金星的"金雨"；音乐带着炽热的情感直上云霄"像一只雄鹰高高翱翔！/今夜你的灵魂是一个英雄"；在"如果我睡到太阳升起/我将永远也不能再看到今夜"处用了瓦格纳式表示企盼的倚音。

杰拉尔德－丁·卢米（1207～1273），是举世公认的波斯最伟大的神秘诗人，伊斯兰教托钵僧梅美勒维亚教派的精神领袖。伊斯兰教托钵僧举行宗教仪式时跳旋转的舞蹈，故通称他们为旋转的伊斯兰托钵僧。他的作品中涵盖了古典的伊斯兰泛神论神秘主义的一切教义。古典的伊斯兰泛神论神秘主义的诗集中于表现人和真主之

间的人格化的爱的关系。一位游方伊斯兰教托钵僧名叫沙姆索丁·泰布里兹（Shamsoddin Tabriz）。卢米认为他就是“永恒挚爱的主”的化身，是“神选派来的代言人”。沙姆终于消失了，可能是被嫉妒他的教徒杀害了。卢米在寻找挚爱的主，他于是成了第一流的抒情诗人。他后期的作品有《大布里士伪善者语诗集》（Diwan-i Shams-i Tabriz），是一部抒情诗集，都是抒发他对沙姆的爱和企盼，希曼诺夫斯基就是从这部作品中选取了他谱写这首交响曲的诗文。非常有可能的是他并非不知道卢米的神秘的爱的体验似乎爱的都是男人，但“神秘”是个最重要的词；人们认为理想的人是与真主同属性的镜子，所以与挚爱的主结合就是与神结合。这种结合也不能以肉欲或精神陶醉的象征来代表。灵魂是通过感官来感知，感官则通过灵魂来感知：

> 那快乐的时刻是我们同坐在树阴下，你和我；两个形体，两张脸——却共一个灵魂，你和我。花园的五彩缤纷和鸟儿的歌唱就是永恒的万应灵药，就在我们进入果园那一瞬间，你和我。

我们可以把《夜之歌》——希曼诺夫斯基的音乐，比之

卢米的诗毫不逊色——解释为既是热忱的恋歌，又是对美妙的夜的赞美诗。最终两者同义，因为对卢米，像对一切伟大的神秘主义者一样，自然界的现象都是无所不在的真主或隐或现的迹象或象征。正如他在一句格言里说的："隐蔽的世界里也有云雨，但和这个世界的不同。那里的天空和阳光也不一样。只有经过修炼的人，即那些似乎不被已经完善了的凡人世界所欺骗的人，才能看到。像《夜之歌》这样的诗就是这样诉说着，或者说是轻声地说着可见的宇宙的秘密的语言：夜是永恒的欢乐、奇妙和愉快的意象和神秘，就像《所罗门之歌》(Song of Soloman) 中的苹果、酒和做爱说的是神圣和深不可测的神秘。与瓦格纳的联系肯定来自诺瓦利斯(Novalis)。德国浪漫派诗人诺瓦利斯写道：

> 我转而面对神圣的、无以言表的、神秘的夜……赞美这世上的女王、那崇高的神圣世界、那抚育了降福于人的爱的母亲！她把你派到我这里来，温柔的挚爱的人，那黑夜里可爱的太阳。我现在醒了，因为我是你也是我：你对我宣称夜是生命，使我成为人。用神火吞噬我的身体吧，我就能永远地更紧密地与你融合在一起，这新婚之夜就能持续到

永远！

这里，无疑取材自瓦格纳的《特里斯坦》，以公开的性想像表现了超现实的直觉认知原则、精神真理的浪漫概念。特里斯坦和伊索尔德都认为白昼是只能在夜晚幻想和实现的。肖邦（他第一个把器乐的夜曲的表现力提高到有说服力的高水平）的半音阶和声特别在《特里斯坦》的第二幕标记出来，就希曼诺夫斯基的宗系来说这无疑是值得注意的，因为这一幕是音乐里的第一首大规模的管弦乐“夜之歌”。这个时候，瓦格纳已经铸就了与印象派的联系。他的风格开始从相对的明晰向隐喻和启发性转变。夜，“夜之和声”就是这种转变的媒介。从其诗意的要点来说，这里就是《第三号交响曲》的源头。不过从管弦乐的表现形式来说，我们还得向前追溯到《帕西法尔》（Parsifal），罗伯特·W. 古特曼（Robert W. Gutman）在其中说得好[1]：

一种微弱的起伏不定的印象主义之光取代了

---

[1] 《理查·瓦格纳——其人、其思想和音乐》（Richard Wagnerthe Man，his Mind and his Music）。

> 《特里斯坦》的炽热……音乐就像象征主义的诗中千变万化的意象那样摇曳和消失。这部作品整个的气氛是梦幻般的，音乐的织体是透明的、少有的、空幻的……音乐印象主义的世界从这部歌剧的奇妙的管弦乐结构中出现……

人们也可以用这些辞句来形容《夜之歌》。当瓦格纳对柯西玛（Cosima）说他想让帕西法尔的色彩有“丝一样的柔软闪光”、“像云层那样不断地分而又合”时，他也说出了继他之后出现的许多印象派音诗诗人的理想。德彪西极妙地形容《帕西法尔》的管弦乐色彩是“从后面出来的闪光”。

另一部更接近《夜之歌》也比它早问世的作品是斯克里亚宾的《普罗米修斯》（Prometheus）。希曼诺夫斯基的这首交响曲很可能从这部作品中受到它的神秘气氛，它的持续地表现狂喜、它的单乐章交响曲的设计，它的（部分）无词合唱，它的庞大的管弦乐团，它在高潮时运用管风琴，它对钢琴的运用（要承认，不是作为协奏乐器，而是作为最重要的音乐织体成分——就像在《第一号小提琴协奏曲》和《罗杰尔王》里那样）等的影响。各乐章那真正极其辉煌的气势表明，它并不是贝
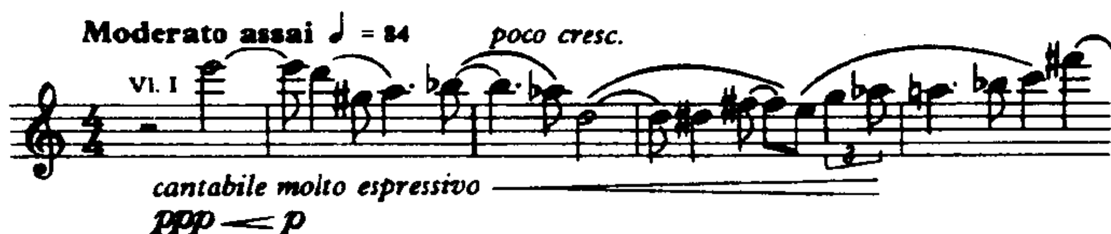
多芬或马勒意义上的“合唱交响曲”，说它是“交响曲－清唱剧”要更为合适，不过，这太啰嗦，因为从本质上来讲，它是具有史诗规模的诗的气氛画。合唱起的作用既在实际的声音和色彩中，也在歌词表达的意思上；就像在戴留斯的作品中，人声本身就是目的而不是达到目的的手段。虽然作曲家决定这部作品演出时不用合唱，这可是破坏了整体形象的删节，把整整一大段有表现力的部分去掉了。另一种传统也已形成，就是以女高音代替男高音独唱，但鉴于另一个“独唱”是小提琴独奏——弦乐家族的“女高音”——这个事实，只有尊重希曼诺夫斯基原先的意图，才能达到自然的音色范围。之所以这样做，至少还有一个合理（不止一种意义上的合理）而又实际的原因：即希曼诺夫斯基让男高音独唱与男高音合唱一起唱（你，灵魂啊，我们今夜在受难）。如果是女高音来唱，我们听到的将是高八度，太高了，作曲家的意图就会被曲解。

从主题和形式上看，东方音乐的影响都使这部音乐反映了梅西昂的特色。它并没有试图接近奏鸣曲的结构，总体上的 ABA 曲式设计以“交响曲的方式”与其他手段统一起来，不管其最终产品是如何不正统，希曼诺夫斯基的别具匠心总是无可挑剔的。让我们注意，例

如，由中心舞插曲插段回到神秘的子夜时分静止状态的非常巧妙的技巧。这里有一个小的舞曲主题的片段（谱例 7）一再重复，越来越缓慢，越来越柔和，同时在它的下面有一个由谱例 8 引出的声音——这接近于三折画面的外层——开始响起，好像重叠的法国号声再回响：

谱例 8

《第三号交响曲》



当然，其结构因各部分间通常方式的动机连结而加强了：属于舞蹈画面的一个重要的主题在第一部分较早阶段已经插进来，最后在小提琴独奏和单簧管独奏结尾之前仅几小节时又被召回。前面我们已注意到在男高音最后的独唱中钢片琴幽灵般地奏出的谱例 7 的回忆。但是它总的程序，真正意义上的“谱写”音乐的方式却不同于我们在交响曲中通常所见的连续展开主题的方式。而是短小段落的重复、变化、移调、再组合，再并置等完全非展开的、非西方的方式。

希曼诺夫斯基的运用有限音程范围的短小动机也是非西方方式的（见谱例 7 和谱例 8），因此它们自然适合于重复，详细阐述并产生一种符咒和催眠的效果，我们可以把这与东方音乐联系起来。其结果是一种静中有动，一种真正的东方音乐非常典型的特色，一种梅西昂的音乐里也具有的特色。例如，第 14 ~ 23 小节的基本音乐要素与第 1 ~ 13 小节相同，但织体中却插进了各式各样微妙的变化。舞曲的后半部是（显然是真正地）重复前半部，但再听来却觉得织体有了无穷的变化。终乐章的顶点已经被第一部分结尾时热情的高潮在它所有的基本方面所预示。但是，要把“呈示部”、“再现部”等术语用在这里会引起误解，因为这里的思维方式与西方的时段（moment in time）概念基本上相反。这里我们只能接受东方的“连续的延留”（ontinuous continuation），其中的乐思在横向方面的进行，不像在纵向方面扩展得那样多。和声的律动普遍的慢，即使在看来快速运动的舞蹈插段中，是另一种因素使人有静态的感觉（西方音乐家学习东方的教训之一是运动本身不必一定是动态的）。令人惊奇的还有，西方音乐中有节拍韵律的那些段落往往只在纸上，而不在声音中。例如 figs. 81 和 82 之间的小提琴和长笛独奏，让我们觉察不到拍子和

小节线：给人的印象是一种即兴发挥，这种处理小节的自由不大像表演上的问题，更多地像是一个内在的概念特点。织体和装饰成为结构的组成部分，而《夜之歌》中许多时段只在于织体响亮度，精心想像的声音本身。

对这些甜美气氛的震荡和芬芳无需做书卷气的描绘，因为听者只需通过他自己的感官去领会。不过也许值得提醒注意巴托克式以前的夜曲交替运用单簧管，注意希曼诺夫斯基也许是在《达夫尼斯与克洛埃》（Daphnis et Chloë）中发现的大提琴滑奏，但在英国人的耳里听来却像是对《仲夏夜之梦》（A Midsummer Night's Dream）里布里顿（Britten）“树林的低语”的有趣的先回声。在前面提到的两个主要高潮处的由钢琴、钢片琴、竖琴和钟琴催眠似地反复奏出的固定音型，预示了源自甘美朗乐队的《图伦加利拉》（Turangalîla）的洪亮音响。不仅如此，东方音乐（及梅西昂的作品）的独特结构（当然取决于它的心理和哲理动机因素）不承认传统的开始、进行和结尾的概念；因为东方的时间图基本是循环的、永远重复的。同样地，《夜之歌》似乎也没有什么整整齐齐的开始和末尾；在乐声进入时，在它的两个主要高潮时，以及在它退向那中提琴和大提琴在自

然泛音中滑奏的美妙的夜风低语或低吟时，听得出一个低沉的长时间保持的持续音 C 音。换句话说，人们听来的感觉是这个长时间低沉的 C 音实际上一直持续着。一直都在而且一直将要持续下去，而不只是我们偶然听到它以希曼诺夫斯基《夜之歌》的形式表现出来的音乐的化身。

《第三号交响曲》是 1914 ~ 1916 年间谱成的。但是，原计划 1916 年后期在圣彼得堡举行的由亚历山大·济洛季（Alexander Siloti）指挥的演出由于政治动乱未曾实现。1921 年 11 月在伦敦举行世界性首演时，由阿尔伯特·科茨（Albert Coates）指挥，作曲家却不在场，当时他在美国。同样地，合唱被一架管风琴代替了（“代替的”〔alternative〕《达夫尼斯与克洛埃》的可怕的阴影），男高音独唱，简直不敢想像，由大提琴独奏代替了。直到 1928 年 2 月才在罗沃做了完整的演出。

1916：第一号小提琴协奏曲

《第一号小提琴协奏曲》也许是希曼诺夫斯基最好懂的一首曲子。这是他在 1916 年夏秋谱写的。与《神话》一样，这是他与克查斯基合作的成果。这次合作的

结果是引伸出了把小提琴当做一种“主奏部”（concertante）乐器的新概念。一位杰出的评论家（也许是让·普格纳特〔Jean Pougnet〕）曾对毕勤（Beecham）评论过戴留斯的小提琴协奏曲（也是1916年谱的）“不是协奏曲，而是一首非常优美的诗篇”。希曼诺夫斯基的这首小提琴协奏曲则既是优美的诗篇又是协奏曲；正像《神话》中演奏大师的本领，虽然可以感觉到，却在诗的意趣中升华，成了我们可以回溯到从西贝柳斯（Sibelius）到门德尔松的那种个人特有的表现品格。这样的发展路子基本上不同于勃拉姆斯、柴科夫斯基（和埃尔加）协奏曲的那种较大规模的、比较大胆的、全神贯注的交响曲角色，其中永远存在着共有和个人品格各占其半的奏鸣曲形式。

后者根本不适合用来表现仙境和幻想，而希曼诺夫斯基的协奏曲中是绝对没有“世俗、粗野的”的东西，这在一开始的几小节音乐就向我们表明了。这样的开头总是赢得令人称羡的好评。那声音奇异的小小的撞击和闪烁，二重调性地推进，像千千万万的小火星飘忽跳动，引起人们无限的联想，音乐上的和其他的联想：远方的烟火、点描法（pointilliste）的油画、宫廷里的法贝热（Fabergé）珠宝和服装饰片的闪亮，塞札尔·弗朗克

(César Franck)对德彪西音乐的魅力所下的定义说得好：针尖上的音乐。在这里斯克里亚宾的影响是很明显的。令人想起的另一位作曲家是门德尔松，不过是被提高到极点的门德尔松。事实上，这首协奏曲是一首名副其实的“仲夏夜之梦”，确切地说灵感来自《五月的夜》(May Night)，密茨斯基写的一首诗，其中融合了神话和泛神论思想：

银背狐们头戴皇冠威严地坐在草地上——
萤火虫吻着野玫瑰——
而死神在池塘上忽隐忽现
并弹奏着一曲轻佻的歌。
　　蜉蝣们，
　　飞起来，跳舞吧——
啊，湖之花，海仙们！
潘神在橡树林里吹起了他的风笛。
　　蜉蝣们，
　　飞起来，跳舞吧，
　　飞起来，跳舞吧——
　　编结在多情的怀抱里
　　永远年轻，永远神圣——

　　用致命的镖箭刺中了它。
在亮晶晶的湛蓝的水中
金色的非洲鲫鱼和鲤鱼
和那耐心的翠鸟
用它们钢铁般的眼睛注视着——
在树上，那小小的铁匠鸲（*blacksmith*）在敲打着，
在花楸（*sorb*）中，红色的钩喙鸟（*crook-edbeak*）
和那眼睛像火绒的茶隼（*kestrel*）——
快乐地吹着口哨和鸣叫
我飞啊：这边越过水面——那边低翔在树下……
树林中有空地，好像
就是为了举行这夜的庆宴狂欢。
所有的鸟儿都向我致敬，
因为今天我娶了一位女神……
现在我们并肩站在湖边，
在深红色的花丛中，
带着惊恐，喜泪横流
在多情的烈焰中燃烧：
火抓住了这些年老的树
它们泪如泉涌，

从极地海洋里飞来的海鸥
在我们头上描绘出一圈光环……❶

在这幅梦幻一样的景色中，各式各样的鸟是一个突出的特色，与夜曲的《第三号交响曲》一样，因此，在这里看到一些令人神往的巴托克和梅西昂的夜世界的预先回响也就不奇怪了。所有这类音乐的起源与印象派音乐中的其他东西一样是瓦格纳的《齐格菲》（Siegfried）中"林中"插段：在这里，鸟儿的歌唱（不管如何定型化）第一次在西方音乐里用作想像上的天真的象征，表现人们渴望有一个超意识的天堂的声音。希曼诺夫斯基的协奏曲里那些前奏的啁啾声、闪烁和突然的进行都只是同一主题上发展了的、高度精致的变奏。

如果这首协奏曲真正是"被提高到极点的"门德尔松或瓦格纳，那我们可以问一问：是什么人或什么东西把他们提高的？——因为它所表现的思想状态对我们大多数人来说只有在梦境或陶醉时才可以想像。难道真是受麻醉品的影响所致？在华沙首演之后，作曲家对克查斯基说超过他原来所有的预料："那声音是如此奇妙，

❶ 塞维亚和本杰明·苏珊译成英文。

这里的人完全怔住了。帕威尔斯卡，你想像一下，小提琴一直在高音……”独唱人声始终在高处飘浮，在空无实质的心醉神迷之中，这是一种人为诱导的“麻醉迷幻”的迷醉。乐谱闪烁着超自然的光。

作为把一首诗描绘的神圣仲夏疯狂转化成音乐，这是令人难以置信的成功：我们绝不可忘记它的先驱和主人公是潘神/酒神狄俄尼索斯，虽然基调是狂喜，但音色一再的黯淡下来，更多邪恶的成分要突破表象。特别可举出以飞驰而过的十六分音符把华彩乐段连接到主要高潮的那一段，那威吓性的长号独奏和颤声弦乐在忧虑中收缩。主要主题之一，6/8 拍，本质上是酒神节的闹宴，似乎促使小提琴和管弦乐团爆发出某种残暴（例如，引入华彩乐段的低音小号疲竭的高潮），其他邀舞蹈的音乐不那么突出——一段缓慢的一小节三拍的柔和的铃鼓震摇，令人想起教堂僧侣舞蹈（fig.43 之后四小节，慢板），一段优美但很短的马祖卡舞曲（fig.63），这两段都是以激动的曲调演奏的。

协奏曲曲式的设计是希曼诺夫斯基的一大成功。从这个例子来看，“曲式”（form）并非公式而是自发形成的。音乐存在于节拍之中；在这种“曲式”里的节拍就在这里，但已失去了它的自我意识、它的可分性。我们

不再能把音乐经历的阶段干净利落地分开，因为它主要涉及的不是小节和位置，而是它的存在和意义。然而“自发性”是一种幻想；这里隐藏着一个不可动摇的逻辑。连接是悄悄地加上去的，然而是完美无缺的连接；情节带着我们一点一点地却又不知不觉地走向一个既定的目标。如果像吉姆·塞桑那样把这个作品分解开，你就会发现它的结构具有数字般的准确；每一部分都可以拿出来再复归原位。下面请看塞桑的分析表：

1. 幻想曲 *1*
   第一快部——高潮 *1*
   幻想曲 *2*
2. *A* 主题组
   幻想曲 *3*
   A 的发展——高潮 *2*
3. 第二快部——*B* 主题组
   幻想曲 *4*
   A 的发展——高潮 *3*
4. *C* 主题组——高潮 *4*
   B 的发展
   华彩乐段

5. 基于 *A* 的高潮 5
幻想曲 5
结束、涉及 *C*

这不过是把这部音乐的骨架图解化，当然丝毫不能说明它那无与伦比的天衣无缝的整体性，完全没有人为的“关节”（joins），它的组成好像是（引用德彪西和穆索尔斯基〔Mussorgsky〕的形式）由“一连串细微的手法以一种本能的超人的洞察力神秘地连接起来的”。不过，这里的“超人的洞察力”关乎极高超的技术专长。这种专长就是，比如说，好像把独奏的乐器从乐团中间拿出来，通过简单的应急手段，让它奏出正在奏的那同一个音，或者只是让它在乐团中停止发出声音。由此创造出一种幻想，即小提琴独奏一直持续着，要有则有，要无则无，完全随人之意。它回避了快速度的对照，亚当·瓦拉辛斯基（Adam Walaciński）从它纯粹的形式概念的定型的流动性中看出一种别具一格的努力：要使音乐从节拍和小节线的机械僵化中解放出来。与传统形式的联系也并没有完全解除。我们时时（用当代行话里一种令人厌烦却也有用的说法）可能觉得自己是置身于一种诙谐曲味道的，或者是慢乐章的，或者是再现部的“环

境”里，但这一切都像发生在睡梦里的事物那样，都不会按照（我们的）计划进行。不过，没有任何音乐上或情感上的断层。惟一自觉的戏剧性“事件”是华彩乐段，作曲家颇为策略地将它们安排，以类似施特斯劳式的管弦乐团那样的丰富，而达到最大、最好、最无顾忌的情欲的高潮（诗中性的内涵不需着意跟踪）。在到达“与女神结亲”极乐境界之后，梦幻者醒来了，却发现他自己躺在冰冷的山下（灵妙的泛音和拨奏）。

这首协奏曲是一首悠长而永无停止的“歌”，没有规定的“咏叹调”，也没有长线条的主题，而是有一系列的动机引导这部作品走向狂想曲。谱例 9 就是拥吻的主题，它支配着上面刚刚描述过的主要高潮。它的魔力不仅包含在它的线条的扫掠和起伏之中，而且也包含在它隐含的和声进行中。“属”和弦家族的一份宝贵财富永远是它们的发声方式，无论逻辑的还是意外的，谱例 9 第一小节中的主音 E 大调和弦解决到第二小节中降 A 音上的属十三和弦，这是那些和声上的惊人事物之一，它给人几乎是肉体感官上的冲击：

谱例 9

《第一号小提琴协奏曲》

那种直率的浪漫激情燃烧着这首协奏曲，程度不亚于“阿雷土沙喷泉”，而且肯定总是有助于使这两部作品与它们的听众交流。

这首协奏曲构思时，作曲家的脑海里特别想到克查斯基“迷人甜美”的调子，对这一事实几乎无法怀疑。塞西尔·福塞思（Cecil Forsyth）在论管弦乐配器的文章中曾将小提琴独奏比作“阳刚之气”，而将其对应部大提琴独奏比作“阴柔之气”。然而，在这个例子里，那角色肯定是颠倒过来了：在《罗杰尔王》中独奏者唱出

了狄俄尼索斯酒神那不可抗拒的、令人陶醉的女性特色。这首协奏曲就是最理想的器乐之“歌”。希曼诺夫斯基有一次谈到真正的波兰民族音乐，说它“既不是波兰舞曲或马祖卡舞曲僵化的幽灵，也不是 Chmielu 婚礼进行曲的赋格……它是一只夜莺在波兰芬芳的五月之夜高兴地无忧无虑地歌唱”。他说这话的时候，心里想的一定是他自己的《第一号小提琴协奏曲》，它不仅是波兰印象主义浪漫音乐，也是所有音乐的无与伦比的杰作。

1917：第三号钢琴奏鸣曲

希曼诺夫斯基的印象主义发展到高潮的时候，他开始回到“纯音乐”以抵消他的许多先入为主的标题音乐观，用古典的形式为他自己的目的服务。《练习曲》(1916) 和《第三号交响曲》就属于这个范畴，虽然我们可能预计到这两部作品都有作曲家在早期努力中曾受到的那些流派风格转变的影响（如德彪西后期的“抽象派”作品就是一例)。从和声、结构和织体上看，这首奏鸣曲都体现出印象派的痕迹，虽然这部音乐并没有要“唤起”什么特别的东西。

这部作品是一个连续的乐章，但明显包含着正统奏鸣曲的四个常规阶段。这几个阶段不仅是由一个富于特色的主题前后参照的方法，而且也由简单的应急方法连接起来，这种方法就是使每个乐章的第一个音符与前一乐章的最后一个音符完全一样。希曼诺夫斯基把奏鸣曲第一乐章通常的主题位次颠倒了过来：主要“登场者”不是第一而是第二主题。它第一次出现时有一种哀伤气氛，但接下去表明它很顽强足以支持非常喧闹的钟声，这铃声形成了发展部的高潮，也是这部奏鸣曲中最优秀的段落之一（见谱例 10）。

第一乐章的第一主题在唱歌般的悲歌慢乐章的中心部分重新活跃起来，它也使各种隐现不定的音型，在诙谐曲中要起重要作用。后者很简略，可以在更大程度上解释为赋格终乐章的开端而不是一个乐章。在这里和在赋格里，希曼诺夫斯基运用了巴托克的摩托式的、有强大震动力的风格，如在钢琴奏鸣曲（谱于 1926 年，希曼诺夫斯基的《第三》之后九年）和《第二号钢琴协奏曲》一类作品里所表现的。赋格主题的形式对我们来说并不陌生，在上述每一个乐章的某一个地方已经预示过。在希曼诺夫斯基所有的炫技的赋格作品中，这也许是最灿烂夺目的一个。因为这是他成熟风格的产品，可

以说是他对雷格尔的丰厚回报。这个乐章凯旋式的高潮，以及奏鸣曲的高潮，是第一乐章的第二主题合乎逻辑的返回，和与赋格主题的每一个可能的置换和引出充分的连接。

谱例 10

《第三号奏鸣曲》

Andante *(ma con passione)*

f

f marcato

(Pedale sempre)

sff *sf* *sf*

sempre cresc.

8

allarg.

sf

8

ancora meno mosso

ff

allarg.

1917：第一号弦乐四重奏

两部弦乐四重奏构成了希曼诺夫斯基对室内乐保留曲目所作贡献的总合：从他谱写钢琴曲及弦乐器乐曲的专业技巧和理解来说，是件憾事。《第一号弦乐四重奏》是个过渡性作品，它的新的线条的、形式的明快，对位法的协调一致又流回到古典的主流（或许是走向新古典主义?），并且为希曼诺夫斯基即将发现并吸收民歌做好了准备。他会在这个时候受到这种方法的吸引，这件事本身是很有意义的，因为用四个独奏的弦乐器表现精细的印象主义的色彩效果和气氛，可能性是有限的。
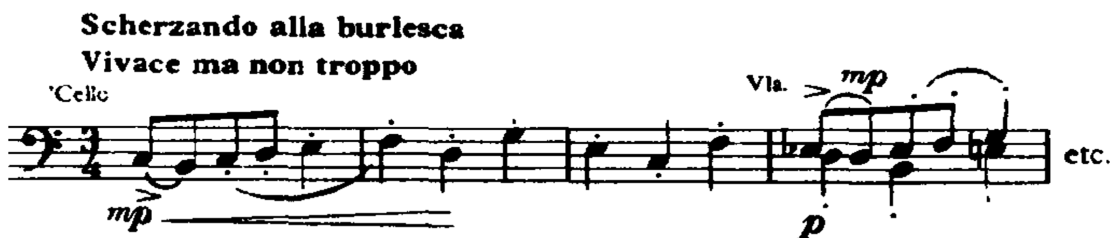
新的单纯集中体现在第一乐章开始和结尾的一些小节中：开始部分由一个普通和弦动机（C 大调、D 大调、E 大调）组成，而结尾处则是一个平常的变格收束——虽然希曼诺夫斯基对这种手法运用得一点也不普通、不平常。不过，这个乐章的奏鸣曲式对成熟的希曼诺夫斯基来说，是非典型地有规律，第二主题的有表现力的半音体系使人想起作曲家以前的风格，由两部分组成的慢乐章——希曼诺夫斯基最美妙的乐章之一——在

副标题里就表明了旋律的重要性（坎佐纳〔canzona〕形式）并重新引入第一乐章开篇的和弦动机；第二部分那种心醉神迷的诗意是印象派声音世界的一种余音缭绕。从这里，这部很“抽象”的作品就渐渐离去。

最后的乐章是一首诙谐曲，它也起着终乐章的作用，因为原计划要写的第四乐章并没有谱写。这是一首赋格式的快板奏鸣曲，谱子里每种乐器都有不同的调性，但听起来并不像在纸上看起来那么不和谐。第一主题（谱例 11）与米约的《普洛托斯》（Protée）中的赋格，最早的多调性的力作之一有些相似之处。

谱例 11

《第一号弦乐四重奏》



我们没有证据说明这个时候希曼诺夫斯基对米约有多少了解；比较保险的办法是假定这位波兰作曲家自己的作品中已经出现了二重调性的倾向，这自然导致他要发展这种调性，特别在诙谐曲里允许有“失常的”音符，使之听起来滑稽可笑。希曼诺夫斯基使这种形式在结束时

滑稽有趣地一转：第二主题再次出现但很快就倦怠，以一个“平常的”C大调完全收束，拨奏，结束了这个过程。

1918：傻子穆埃任[1]之歌

希曼诺夫斯基的东方风格只是在这部作品中在辛辣和庸俗之间摇摆不定。他的天生的审美力，他之首先是个音乐的艺术家，这个事实救了他——但也仅此而已。伊万泽克维茨的诗描写一个回教寺院的报时人[2] 迷恋着一个年轻姑娘，而音乐却并不比《仙女公主之歌》里的更“真实”。这种风格使它显得遥远，正如以前的套曲中娃娃公主的虚构世界一样。这就是为什么虽然报时人把他对漂亮姑娘的爱比作他对真主的爱，它与《第三号交响曲》的联系还是很肤浅：正因为报时人要的只是肉欲，所以音乐的实质是装饰性的，带异国情调的形象化的。我们必须到《第三号交响曲》和《罗杰尔王》中

---

[1] muezzin。回教寺院中祈祷时间的报时者。——译注

[2] 穆罕默德的传令员从清真寺的尖塔上宣布祈祷的时候到了，于是声乐和钢琴声部中复现的和扩展了的花唱和装饰音响起。

才能找到对东西方关系的深刻有意义的思考。与此同时，单纯从美感来说，我们在很大程度上会流连于此：第三首中那梦境般的黎明风光，在第四首乐曲中那中午酷热下无精打采的城市突然在兴奋的舞曲中活跃起来（注明激动的），因为他所爱的人要入浴；一首小夜曲催眠她进入“金色的梦”，其中加进不少半音和声，还有一支令人昏昏欲睡，类似提洛斯岛的船歌似的轻快歌曲。改写成管弦乐时又加上了新的色彩，不过，这也是希曼诺夫斯基在他的东方主义有机会粗糙化之前，开始转向其他的灵感。

1918～1924：《罗杰尔王》

《罗杰尔王》（King Roger）的主题是一个常常发展的阿波罗主题，秩序与自律的化身，与纵欲的酒神狄俄尼索斯是对照。在希曼诺夫斯基构思《罗杰尔王》前只七年的时间，托玛斯·曼（Thomas Mann）也有了写《魂断威尼斯》（Death in Venice）这部小说的动机。这两部作品有一个共同主题，即同性恋的吸引力，尽管在《罗杰尔王》中的表现不像《魂断威尼斯》中那么露骨。这里还有沃尔特·帕特的影响，因为希曼诺夫斯基极欣赏

帕特的短篇小说《阿波罗在皮卡底》（Apollo in Picardy）和《Denys l'Auxerrois》，认为有可能把它改编成乐剧。在这两部小说中，狄俄尼索斯这个异教的酒神，金发，貌美，以人身出现在中世纪；在一个短时间里，他的影响是令人陶醉、激动人心，但到结局则是疯狂、狂暴和死亡。

希曼诺夫斯基显然被这样一个人物的暧昧的性格、被人的本性中高尚和低俗、神性和兽性之间的危险而又不坚固的分界线所深深吸引。任何一种过度到头来都是毁灭性的。不过，假如说《魂断威尼斯》和《Denys l'Auxerrois》都表现了酒神狄俄尼索斯的放荡不羁导致感情和身体的崩溃，《罗杰尔王》则有调和的意思。在这方面，希曼诺夫斯基把嘉斯劳·伊万泽克维茨给他的歌剧脚本改写得和原来大不相同。原来的歌词以罗杰尔屈服于陌生的神而告终，而在希曼诺夫斯基的本子里，他拒绝了陌生的神。他是以蒂皮特（Tippett，英国作曲家）的话"我会了解我的影子和我的光：最后我将是完整的我"的精神，而不是以任何歇斯底里的自我克制拒绝了他。从一开始罗杰尔就无法抗拒地被神秘的牧羊人所吸引，但由于教堂的建议而开始反对他，甚至企图要给他戴上脚镣，后来他向他屈服，结果却发现，他所代

表的逍遥欢乐的宗教生活本身只不过是与教堂里的礼仪教条一样的陈规旧套。于是他把两者都拒绝了，作了一种象征性的牺牲，以一种狂喜的赞美诗迎接新的一天的来临。

在 1914 ~ 1918 年战争期间，当“颓废派”主题（它们自然地使表现方法上的“颓废”技巧得以发展）终至不可挽回地造成欧洲文明之分裂的时候，这个表现人类心理基本分裂的主题——人（阿波罗）和兽（在其最具破坏性的状态下的酒神狄俄尼索斯）之间的冲突——能够在一时之间成为艺术家们全神贯注的事，无疑地，这不是毫无意义的。重要的是，那贯彻在罗杰尔的音乐中的分裂性半音体系在他最后对太阳的颂扬中落定在 C 大调上。希曼诺夫斯基一度曾寻求以波兰农民音乐中磐石般稳定的自然音阶（diatonic）作为新风格的方向。对他而言，很明显地，《罗杰尔王》既是净化又是更新，因此，这是他一生作品中的关键作品之一。

《罗杰尔王》的出发点是欧里庇得斯的酒神巴海，巴海的像清教徒似的国王彭修斯抑制他自己内心的狄俄尼索斯式的欲望，并虐待他在暗中受其吸引的人。罗杰尔则是神的敌人，这个神，乔装正派的时候，会启发人们各种富于想像的艺术事业，把一切平凡的变成不平凡

的。真正的罗杰尔是西西里岛的统治者。西西里岛是古典的、摩尔人和诺曼文化的交汇之地。罗杰尔同时又是科学的支持者、艺术爱好者、唯美主义者、知识分子、外交家、理想家和暴君。他主持巴勒莫城的朝廷，那是十二世纪的欧洲最光辉的地方，收容了欧洲和阿拉伯世界的许多最优秀的科学和艺术人才。无疑这正是《罗杰尔王》对希曼诺夫斯基有吸引力的最强有力的原因。1918 年当伊万泽克维茨把他写的歌词寄给作曲家的时候，希曼诺夫斯基复信说：

> 拜占庭——阿拉伯宫廷内院最为理想的地方。想像一下背景用不说话的金色的和精心镶嵌的人物像，比方说，阿拉伯舞蹈人物像……那是多么悦目的炫丽的财富……与怪模怪样地焊接起来的世界是深刻的对比，探索其中隐含的意义……

这里显然可以看出希曼诺夫斯基的名家手笔，或者说他犀利的想像的眼光，他对该剧的三幕场景布置一一作了详尽的指示。

这样华丽、丰富而复杂的布景描绘几乎没有考虑到需要快速换布景。这本身又提供了这部作品真正性质的

线索。实际上，它并不比巴托克的《蓝胡子城堡》更具有歌剧风格，更具有通常意义上的戏剧性。(《蓝胡子城堡》是一部当代或近当代作品之一。《罗杰尔王》与它在结构上近似，其他作品有斯特拉文斯基的《夜莺》〔Nightingale〕，以及前面提到的施雷克尔的歌剧作品。)

正如佐菲亚·赫尔曼（Zofia Helman）在乐谱全集的前言中所指出的，《罗杰尔王》并不是“纯粹的”歌剧，而是一种壮观的舞台场面，其中包含有瓦格纳的乐剧(music-drama)、神剧（oratorio）和神秘剧（mystery play)。瓦格纳也会首肯歌词的配乐（除一些重要的例子外）或多或少是未受到形式上的咏叹调打破的不间断的宣叙调（除了在少数重要的例子中之外)，它之使用主导动机，以及乐团的优势。另一方面，舞台上没有发生多少真正的戏剧，这一事实又似乎把《罗杰尔王》表现成神剧，就像每一幕里合唱所起的重要组成部分的作用（“舞台造型”也许是比较恰当的用词，因为外在的动作极少)。事实上，《罗杰尔王》如在音乐会上演出，效果必定很佳。没有布景场景（这些极好地补全了音乐的特性）对观众来说，比看着舞台的人物不能动要好得多。场景的背景幕的视觉效果很重要——每幕换一个背

景幕，而在每一幕之内则不变——让人想起中世纪的神秘剧，那些仪礼的成分也起了同样的作用。

第一幕场景是拜占庭；幕启，人们看到巴勒莫天主教堂内景。
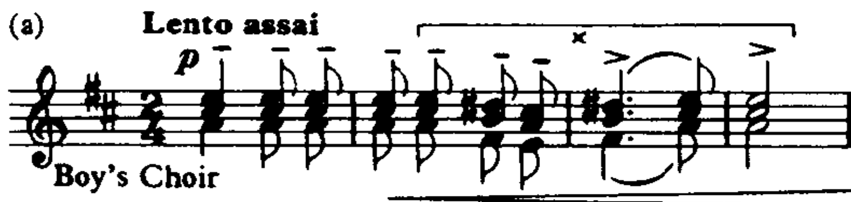
> 正中后方（希曼诺夫斯基规定），在祭坛后上方是一个巨大的圆屋顶，一排彩色大理石柱子将祭坛和会众席隔开……许多拱门和圆屋顶是柱子支持的教堂。后方拱顶内有一座非常大的耶稣基督的镶嵌着宝石的偶像，苦行的脸瘦削，黑色的眼睛深陷……总的印象是上千支蜡烛点燃在从天花板上吊下来的枝形灯架上，发射出昏暗的金黄色的融融光芒。
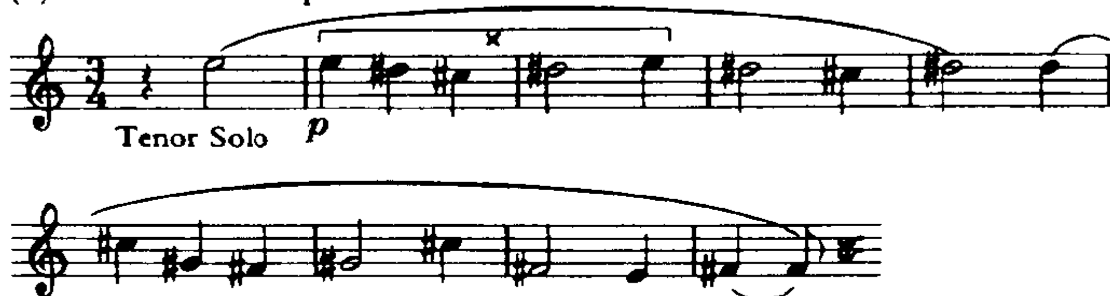
正在举行庄严的弥撒，希曼诺夫斯基继迈耶贝尔（Meyerbeer）和瓦格纳之后，利用教堂仪式的辉煌，与《帕西法尔》第一幕中一样有男童歌声。但迈耶贝尔的教会场面是用来表现纯粹外面的、华丽而礼仪完备的场景，而希曼诺夫斯基则与瓦格纳在《帕西法尔》中一样，是在舞台上表现他们本身的道德和宗教态度。这个场景正中戏剧要领。希曼诺夫斯基的拜占庭风格——其中包括

中世纪的奥尔加农（organum）和福布尔东（fauxbourdon）技巧——不仅唤起东方礼仪崇拜形式的神圣和规范的辉煌，而且也产生一种苦行生活和教义的严峻感。他使用的古风材料中有新教徒的赞美诗，拜占庭的圣歌和符咒，任何回想起巴勒莫教堂的人就不会对此感到惊讶，在巴勒莫教堂，友好的诺曼式拱廊（使人想起许多英国乡村的教堂）突然地连接着一座拜占庭镶嵌细工建筑物和一堵阿拉伯西墙，其效果奇迹般地毫无风格不协调的痕迹。对《罗杰尔王》也很可以这样说。说明其音乐上的相同点的直接而且非常重要的线索就是这个事实，即牧羊人的咏叹调（谱例 12b）——主题联系着“他的”上帝——的起源不是别的，而正是歌剧开始时的拜占庭圣歌（谱例 12a）。又是极其动人的，然而在整个第一幕中是相互矛盾的。

谱例 12

《罗杰尔王》





反复的拜占庭音乐既表现又象征着统治者对牧羊人和他的教导的公开敌意，强有力的是在高潮的合唱，其中理性的声音——即圣人艾德里斯和罗杰尔的王后罗克桑那——的热情恳求，在教堂的坚如磐石的三和弦之上翱翔，在一个固定低音（basso ostinato）上以教条式的固执，不变地重复着同一个乐句：牧羊人必受谴责。这是本剧中最好的乐章之一，也是一个转折点：罗杰尔没有时间做那种迷信的歇斯底里，而且无论怎样，在他的头脑里预先已有了宽宥牧羊人的模糊的动机。没注意继续在恶意抱怨的教会，他吩咐牧羊人安心离去，然后就在那天晚上自愿地返回，真实地表现了他自己。

牧羊人的“另一性”是在他第一次出场时，在管弦乐段落的伴奏声中动人地揭示出来的，这段音乐所表现的上天的美和安详，使我们立刻感觉到好像来自遥远星球的气氛。它让人萦回脑际，表现那无法表现而又构成

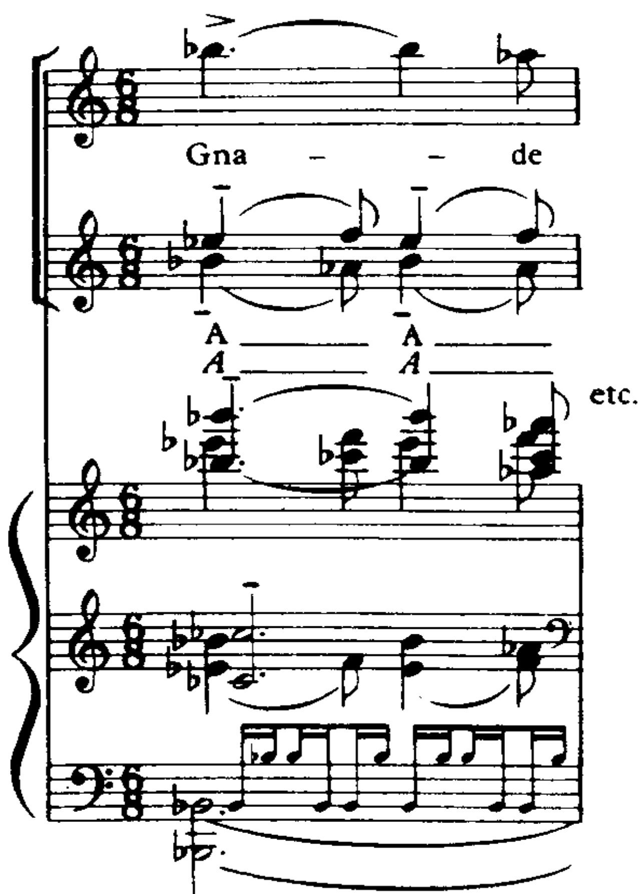
希曼诺夫斯基音乐典型的精华。且不说这段音乐的特有的实质，它的气氛在第二幕中牧羊人讲述他来自远方：白色的巴那拉斯市（印度），印德拉的荷花之乡，恒河的水时又出现了。他的最重要的主题被希曼诺夫斯基策略地保留到只在这一幕的高潮才出现。这就是已经描述过的那谜一样的半音阶动机，代表牧羊人超乎国王的权力。对罗杰尔来说，这是真理的时刻，也说明了为什么他突然改变主意，命令牧羊人那天晚上再现。罗杰尔自己的主导主题相对而言却不大听得见。在开场的场景中它的第一次露面是生动的，那悲伤的小调三度闯入并同时把听众带到一个超乎教堂音乐的风格化了的显赫之上的境界，直接地表示有一个灵魂不安的人，一个寻求治愈他的痛苦的创伤的安福塔斯。罗杰尔也与安福塔斯一样想通过一张年轻人的肤色白皙的脸庞得救，虽然那不过是一个 reiner Narr（纯粹的傻子），而他指给罗杰尔的路不是得救而是毁灭。

第二幕开始的几小节就让人听出国王认识到他释放了自己内心里的黑暗力量，那是在皇宫里，而且象征性地，在夜间。这里的音乐不仅是印象派的音乐，它唤起了东方夜晚的压迫倦怠感，而且也是表现派的音乐，它深入到国王不安的内心，国王此时已处于高度紧张的状

态。艾德里斯命令他聆听看不见的罗克桑那的无词的准东方式的花唱，这乐声解决到咏叹调，在其中她请求这夜的凤仙花让她丈夫不安的心冷静下来，让他对牧羊人表示怜悯。抚弹竖琴发出的催眠的颤动声音，精细而醇厚的配器和无词合唱音乐在黄昏中时起时伏（就像《第三号交响曲》中那自然的声音，夜的声音），使这部著名的乐曲成了最有魅力、迷人、使人心荡神驰的作品。

谱例 13

《罗杰尔王》



与亚瑟·梅琴的《多梦的山丘》之相似令人不可思议：

朦胧中充满着东方事物的芳香。玫瑰油一定有洒在喷泉里……教堂东头圣坛的石头上的彩绘在天空下摇晃发出微光，浓得像紫罗兰，浓得像酒。那歌唱的声音越来越大，直到充满狂喜与激情，好似在歌唱爱者与被爱者的胜利，歌唱他们的灵魂是如何像酿制的葡萄汁似地融合在一起，歌唱他们如何

找到了门，找到了路……昏暗中朵朵玫瑰都像火一样红……

牧羊人临近了：罗杰尔那不可控制的激动反映在一个不协和的、扭动的（浓稠的阿拉伯风格曲的）对位法中，这对位法来自罗克桑那咏叹调中一个重要的半音阶动机，它逐渐被另一个不协和的（开始时是遥远隐约的）对位法所压倒：看守人的克拉里昂小号（clarion）的声音同时引入两个调性。这里有《特里斯坦》第二幕明白无误的影子——夜的刺激因素，幕后罗克桑那的布兰戈纳般的声音，远方的号角声，罗杰尔处于兴奋之中，毕竟没有和伊索尔德等待她的情人那种心情相差太远；他甚至有他的以艾德里斯形式出现的克韦纳尔。直到现在还没有露面的牧羊人呼唤罗杰尔的名字；管弦乐团以势不可挡的竖琴声浪起伏而进入，把他的高音 A 从原来调性 F 大调的第三音转换到新调性 D 大调的第五音：几乎像是打开了魔幻的窗扉，顷刻间显现上帝圣容。在热情、喧闹的管弦乐展开他的“权力”动机中，牧羊人声明了他的王权地位，由此引向谱例 12b 中（对这个王权）的肯定。

国王现在与牧羊人公开对抗了，他们面对面，伫立

良久；这一幕的高潮是狄俄尼索斯酒神的舞蹈。在舞蹈中牧羊人迷住了整个朝廷，罗克桑那半音花唱是其中一个重要的动机成分。这首希曼诺夫斯基许多东方式舞曲中最长、最精致、最辉煌的舞曲，在音乐上和戏剧上都有浓郁的《莎乐美》风味，它对《罗杰尔王》的这一幕的影响实际上不亚于对《哈吉斯》的影响。然而，从这部歌剧的总体来看，一切都又和谐地各得其所，这主要归功于希曼诺夫斯基的别具匠心了。当看到第三幕剧终时，我们会觉得他是如何细致地使各幕的不同成分安排得当：每一幕都有一个音乐化的礼仪场面（第一幕是教会对罗杰尔的严厉表态，第二幕中是舞蹈，第三幕中是酒神节狂欢游行）作为高潮，每一幕都有一个“封闭的”曲式，一段咏叹调，一段持续的旋律创意。在第一幕里，牧羊人的咏叹调在他出场和退场时唱出；第二幕中，罗克桑那在远处热切地向国王求爱；但在第三幕，轮到罗杰尔了，他对太阳唱赞美诗，这安排得恰到好处：一直到他成为一个完全的人，黑夜的阴影消散了，在全剧的最高潮，他才以完美的抒情表达他心中的快乐。

最后一幕的场景安排在一个希腊剧院的废墟里，因此它的音乐充满着古希腊文化色彩。黑夜将尽，但天还

未明。那久经风霜的岩石，断残的廊柱，断垣残壁的断片，以及雕像的残骸是“天空巨大的深渊”和“广无边际的海洋”，它沉重地、不停息地拍打着海岸。弦乐半晦暗的二重调性不停地变换着，单簧管和加弱音器的法国号幽灵般朦胧的对话，偶然有加弱音器的小号插入，这一切所引起的就是这样一个荒凉场景；然而这音乐也颇能表现罗杰尔旅途劳顿后的颓唐和沮丧的心态。当酒神们狂欢的声音从远处传到他耳边（无歌词合唱）时，那声音与第一幕中牧师们的诵经之相似令我们注意。这一点在这一幕的高潮处决定性地加强了，其时，牧羊人以狄俄尼索斯酒神的外观向罗杰尔揭示了他自己，然后引导他的信徒们到他的王国去，这里用的不是疯狂的舞蹈（像第二幕）而是祭礼似的正式行列行进的乐章，其音乐的外观酷似第一幕中对应的段落——同样的大二度固定低音，其他声部中的固定音型，一个单调沉重、不可改变的汹涌高涨。奴隶状态的动机因素是一样的，但在这里的表现方法，这部歌剧真正的转折点和最有决定意义的高潮，其节奏与织体之复杂，却是无与伦比而更令人入迷，很像《夜之歌》。盖过一切的是木管乐奏出的酒神们的笛声，它产生了一种特有的野性的、蜂拥的、奔放不羁的奇异的对位法。从表演的角度来看，几

乎不可能使它们不陷于沉重的铜管乐、合唱、独唱以及弦乐颤音（突出的）激烈的结构之中，而这是奥罗拉（Aurora）的录音里令人失望的主要部分。把每个木管部分加倍，也许能解决这个问题，但在正常情况下不大可能使用这个办法。

潘神和他的那些纵酒狂歌的人们的喧闹渐渐消失，而罗杰尔等待着天明。这音乐是希曼诺夫斯基音乐中最美的：它并不苟同用音乐作绘画式描绘的常规概念，而是诗意的、有启发性的，完全是作曲家本人特有的风格。在他的西西里和非洲的“发现之行”期间一定看到过无比美妙的日出，记忆里的黎明时第一道曙光照耀着在海面上入迷地绕圈飞行的海鸟们——金色的、蓝色的、白色的——统统在这里，在印象派大手笔之下连结成一体。

吉姆·塞桑曾评论 C 大调三和弦“过早地”结束了罗杰尔对太阳的赞美为“不充分”。不过，这里倒有一个有意思的先例——斯克里亚宾的《普罗米修斯》的尾声，那音乐发狂般地猛攻向前，落在升 F 大调三和弦上——然后，没有任何预示，戛然而止。直接的效果仍是“过早，不充分”。我们或许可以从这两个例子看出在某种令人目眩的暴露时刻的音乐表征，而这时一切正常过

程中的准备和解决都属多余？值得回忆一下C大调是《第三号交响曲》的本调，这部作品代表着自我支配的热情在泛神论思想主导之下融入大自然。有可能，《普罗米修斯》和《罗杰尔王》两部作品的看似突然的最后收束对两位作曲家有某种神秘的意义，而对此我们只能推测而别无可言。

1921：斯洛皮耶夫涅

1920年7月，希曼诺夫斯基发表了一篇文章："谈今日波兰的批评"（Thoughts on Polish Critcism Today）。这篇文章以肯定的语言记述了他的民族主义意识的新觉醒。他写道："现在是我们为未来打基础的时候了……让我们的音乐具有它的波兰'民族'特色，但也要毫不迟疑地争取实现'世界性'。让我们的音乐具有民族性，但并非褊狭。"当他开始（非常新颖地）要把这个理论付诸实践时，他求助于斯卡曼德尔诗社运动的一位著名诗人朱利安·杜维姆。杜维姆受韩波（Rimbaud）的影响很深，像他一样对巫术和字的结构本身很有兴趣。他的《斯洛皮耶夫涅》（Slopiewnie）——由"słowo"（字）和"piewnie"（唱，哀歌或朗诵）两个字

组成。这是创造性的斯拉夫语言的衍生字，老的字根组合在一起，字尾有变化而成为新字。正因为如此，也因为诗很依赖母韵、头韵和内在的韵律，这种歌不同原文唱就唱不好。

当希曼诺夫斯基谈到他在《斯洛皮耶夫涅》中要把从“部落时代继承下来的成分具体化”时，他无疑指的是表达感情（人类的和非人类的感情）的逼真的、原始的音乐发音方式，例如第一首中的夜莺的歌唱[1]，第二首和第四首中人们高兴时的大声喊叫，第三首中的古代祭祀礼拜的仪式，第五首中的恸哭。所以，运用源于民间音乐的旋律的、节奏的、和声的程式，特别是塔特拉山民们的下行的“萨巴拉”（Sabała）动机，从此就成了经常出现在希曼诺夫斯基的作品中的一种基本的旋律形式（见引自《哈尔纳西》的谱例 14，第 147 页）。它在第三首“圣·弗朗西斯”的开始处出现，也引入了古风的奥尔加农似的效果（类似的还有五度，三度以及三和弦），这一类效果以后也在《圣母悼歌》（不带引号的）

---

[1] 我们已经看到《仙女公主之歌》中在某种意义上来说全是夜莺的歌唱，全是为斯塔西亚·希曼诺夫斯基的花腔女高音所谱写。斯塔西亚碰巧也是《斯洛皮耶夫涅》的被题献人。

中出现。第四首，表现了更大的民乐影响，这时通过希曼诺夫斯基的作品折射出来：开放的四度和五度音程，短小旋律的乐句魔法般地以变化的几何模型反复，固定音型，既重复一些音型；又改变它们以便使注意力保持固定或永远引起再注意。最后一支歌叫“万达”——这个题目说到一位传奇式的波兰公主，为了慰解神灵而牺牲自己投入维斯图拉河，从而得到神灵的干预使她得以带领她的军队获胜——“万达”在音乐中巧妙地结合了新旧各种因素，使音乐既是启发性的，又是标题音乐和挽歌体的。

1923～1931：哈尔纳西

高拉尔（Góral）民间音乐（即塔特拉的民乐或波兰高原民乐）至少可以追溯到扬·克赖普托夫斯基（Jan Krzeptowski，人称“萨巴拉”〔Sabala〕）时期。克赖普托夫斯基是一位高山向导、歌手、小提琴手、讲故事的人、猎人，而且，据传说，还是高原上的一个强盗。在《斯洛皮耶夫涅》中已经提到过的动机就是他命名的音乐（见谱例 14）。他并且建立了一个民乐传统，通过音乐世家代代相传。在十二世纪初，这当中最重要的是由

希曼诺夫斯基的好友巴塔克·奥伯罗奇塔（Bartek Obrochta）为首的奥伯罗奇塔乐团。奥伯罗奇塔乐团的“小提琴三重奏”（两把小提琴和一把三弦低音提琴）以其非复调多声部合唱出色的即兴演唱而深受作曲家喜爱[1]。高拉尔民间音乐还有别的特点，即它是一种非正统的复调歌唱，由高亢的男声和低沉的女声演唱，并使用持续音——不是风笛五度就是人们不太熟悉而更为不协和的小调二度音程。高超的希曼诺夫斯基显然即为这种音乐的清新的原始风情（正是这种特点使当时“文明”的音乐家们感到愕然）也被它的演奏者们天然的音

---

[1] 在这一方面，《哈尔纳西》的一个重要的前驱是格里格（Grieg）的钢琴独奏曲《Slåtter》Op.72，传统的哈丹吉尔小提琴舞曲的改编或“领悟”（希曼诺夫斯基把自己对帕格尼尼音乐的改编称为领悟）由哈尔沃森（Halvorsen）注释和改编成小提琴独奏曲。格里格在《Slåtter》中把农民们原本那种野性粗犷的美用新的手段多样化地表现出来的技巧，希曼诺夫斯基在《哈尔纳西》也做到了。另一个联系是波兰和挪威（以及匈牙利）民间音乐中都有的升四度音程。约翰·贺尔顿（John Horton）在《音乐大师格里格》（Master Musicians Grieg）一书（第125页）里说：虽然格里格提供了一种基本的功能性的和声，但这是“以一种非常大胆的方式与传统形式的非功能性不协和音结合在一起，产生出一种全新的和声概念，直到巴托克的民间音乐改编和即兴创作出现以前，格里格是独一无二的”。这应是《哈尔纳西》诞生史的一个重要的部分。

乐素质所吸引。与巴托克一样，和乡下人在一起他觉得很自在，他们也回报了他的友爱。他为他们的文化受到侵蚀而难过，不穿他们自己的服装却去追赶那些呆板的城市时尚，举行婚礼时不跳他们传统的高原舞蹈却跳圆舞曲和波尔卡。

当他要为芭蕾舞哑剧谱写的音乐终于酝酿成形的时候，他脑海一定联想到许多民间婚礼——其中有密茨斯拉夫（吉绥）·里塔德（Mieczyslaw〔Jerzy〕Rytard）的，还有海伦娜·劳依（Helena Roj，一个山区姑娘）的婚礼。这个想法最早是 1922～1923 年冬天伊万泽克维茨和里塔德一家在扎克旁恩提起的。后来埃米尔·米利纳尔斯基（Emil Mlynarski）和华沙歌剧院向他约稿进一步推动了这个想法。可是大总谱直到 1931 年才完成。首演是 1934 年在布拉格举行，证明是成功的，既受欢迎也有批评。1936 年首次在巴黎利法尔上演前又做了一些修改。总谱出版的时候，希曼诺夫斯基又对一些舞蹈的结尾做了专门的处理，并把独唱和枪声插进器乐，这样，没有额外人手，音乐会也可以演出了。

《哈尔纳西》（Harnasie）是希曼诺夫斯基的作品中惟一一部广泛运用了正宗的塔特拉民歌的作品，有些出自他自己（已散佚的）采集。奇怪的是，他从来没有谱

写声乐、钢琴曲或合唱，而他却先后谱写了《库尔皮歌曲十二首》和《库尔皮歌曲六首》两个歌集❶。

1935年《哈尔纳西》在布拉格首次演出时，希曼诺夫斯基接受采访，其中他解释了他为什么对高拉尔音乐持接受和保护的态度。他说："你问我为什么选了一个农村题材……这个问题涉及到对波德海尔地区这个我认为是我的另一出生地的人民的深厚感情的问题……有些农民的文化注定要消亡，我们艺术家有责任为后世把它们保存下来……"他并不认为民歌可以"机械地"用另一种手段"表现"，而是要把它们"升华"，以一种新的艺术形式把它们的精髓提炼出来加以再创造。

很明显地，希曼诺夫斯基被这种音乐的"异国情调"成分强烈地吸引了，这就像他从前曾被东方音乐的

---

❶ 这些是波兰华沙东北部东普鲁士边境上一个很小的地区内流行的歌曲。1928年希曼诺夫斯基可能在华沙看过一个库尔皮民歌演出团的表演。不过，那时他对这个地区和它的音乐还没有直接的认识。他在乌拉迪斯劳·斯基尔科夫斯基（Wladyslaw Skierkowski）的歌集《库尔皮音之林》（The Kurpian Forest in Sound）的基础上谱写了上述后一本歌集。《波兰主题变奏曲》Op. 10的主题系出自扬·克莱茨斯基（Jan Kleczynski）的采集中的一个塔特拉旋律。克莱茨斯基是十九世纪的一位评论家，他对波兰高原音乐有过专门研究。

异国情调所吸引那样。1930年在《音乐》（Muzyka）杂志上发表的一篇关于高拉尔音乐的文章中，他提请人们注意波兰高原音乐与低地音乐的区别，他推测，认为高原人不谙音乐的这种普遍印象，来源于低地的“知识分子”，因为年轻的牧羊人隔着山头互相呼叫的响亮声音把低地人吓坏了。这种呼叫与在威尼斯运河上听到的那种平底轻舟船夫（gondolier）轻柔的美声唱法是完全不一样的。希曼诺夫斯基认为高拉尔音乐的特色与“大山里生活的艰险”和“四周风景迷人的美”有关。高拉尔人对他们周围环境的自觉意识远比低地的农民强。致力于高拉尔音乐，对希曼诺夫斯基来说，就好像是从“那坚固而又粗糙的花岗石”里“凿出乐思来”。

现在，希曼诺夫斯基的印象派作品中的精美细腻很吸引人。而这正是他从一种比较粗糙的音乐，一种大众的、未加修饰的艺术——民间的艺术——中汲取来的。这不仅因为他同情那显然是刚毅和粗犷的特性，也因为他看到甜美，精巧是力量的核心。一旦我们认识到这一点，我们眼界将大开，会看到，比如，《第三号交响曲》与《哈尔纳西》之间新的相似之处，正像斯特拉文斯基的《春之祭》之“原始”与德彪西的印象主义之“文明”并非互相排除的。在各种情况下我们都可以在咒语

的念诵中发现短小的、有催眠性的旋律乐句往往来自民歌；不发展的形式过程；静态的和声织体；固定音型和重复的节奏好像要破坏时间意识，有时还插入复杂的、引人心醉神迷的节奏，更使人联想起东方音乐而不是西方音乐的风味。

我们知道，希曼诺夫斯基之所以有兴趣以民歌为其作曲的基础，部分是受《春之祭》和他所了解的《婚礼》的启发。《哈尔纳西》里就有这两部作品的春天的苏醒和农民婚礼。可是如果我们把《哈尔纳西》先与《春之祭》比较，再与哈恰图良的芭蕾式的作品《加雅涅》（这是一部完全取法于十九世纪末俄罗斯民族浪漫主义传统的作品）比较，马上就会明白，虽有一部乐曲所有的那种无限精致、微妙与完整，希曼诺夫斯基的曲谱与哈恰图良的共同点仍然要比他与斯特拉文斯基的共同点为多。事实上，就斯特拉文斯基而言，重要的是，《春之祭》和《婚礼》对《哈尔纳西》与《彼得洛希卡》对它的影响相比是表面的。《彼得洛希卡》对民歌素材的处理仍是比较传统的——把其中的民歌旋律（与在《哈尔纳西》里一样）像暴发户那样用管弦乐的华丽和辉煌打扮起来，就像直接引用过来似的保留着它们的本色。《彼得洛希卡》是希曼诺夫斯基 1913 年在维也纳第

一次听到的，自那以后就下意识地潜藏在他脑子里。在《假面具》中有短暂出现之后，在《哈尔纳西》中令人注目地有了为作品增色的力量，而且不仅是在诙谐的插段中；在哑剧开始，哈尔纳西初次见到未来的新娘而且为她的美貌所倾倒时，希曼诺夫斯基就明显地用了神秘的花招（tour de passe-passe）这一部分（很受德彪西赞赏）。

希曼诺夫斯基的印象派的管弦乐风格的后效在《哈尔纳西》中也看得很明显，而在他最后一段时期的其他管弦乐曲谱中却不明显。这部管弦乐配器精致至极，即使是最喧闹的全奏（tutti），人们听了《哈尔纳西》以后也立即感到好像听到了普罗科菲耶夫的《宝石花》（The Stone Flower，1948～1953）乌拉尔婚礼音乐（“乌拉尔狂想曲”）。其题材与《哈尔纳西》相似，这表现一位二十世纪的作曲家以非常相似的方式运用真正的民歌素材。不过人们马上会注意普罗科菲耶夫曲谱的未加修饰的粗糙（非轻蔑之意）。在精神上更为类似的是巴托克。巴托克的许多有民歌倾向的管弦乐谱中都有整页整页的印象派内容（例如：《两幅画》〔Two Pictures〕、《蓝胡子城堡》、《木刻王子》〔The Wooden Prince〕、《舞蹈组曲》〔Dance Suite〕、《匈牙利的画》

〔Hungarian Pictures〕以及《世俗清唱剧》〔Cantata Profana〕)。《哈尔纳西》管弦乐时时闪烁着好似沐浴着《罗杰尔王》的余光，而希曼诺夫斯基成熟的风格的其他特点是把适应新题材——民歌，当做必须要做的事。风笛的低音本身就包含着一种原始的二重调性形式，我们知道，其原则早已支配着希曼诺夫斯基的和声思想。在《哈尔纳西》中，后者看上去应当像是前者的自然延伸或扩大，还有什么比那更自然的呢？同样地，对位法——希曼诺夫斯基作品的灵魂和精神活力——在《哈尔纳西》中是不可缺少的，其重要性不亚于对位法在任何其他主要作品中所起的作用，下面我们就要看到。

据塔特拉的传说，"哈尔纳西"是一伙大胆无畏的高原土匪，以他们的领袖的名字命名为哈尔纳斯。在芭蕾剧中，一个年轻姑娘将要违背自己的意愿嫁给一个有钱的老年农民了。在紧要关头，哈尔纳斯救了她。她爱上了他，而且决心与他相伴终生。希曼诺夫斯基用了两个场面：一序幕，一收场，讲述了这个简单的故事。序幕"山上的草场"是一幅春天或黎明苏醒的画，以《春之祭》的引子为范本，虽然技巧上很不一样。开篇的几页使人想起吉姆·塞桑所说的"卡尔帕索斯岛的荒凉孤

寂的美”：远处的独奏双簧管在风笛似的大提琴低音之上奏响萨巴拉动机：

谱例 14

《哈尔纳西》

其他乐器一个接着一个地做出响应好像听从召唤，这些乐器全都奏出自己的“萨巴拉”变奏，直到一个丰富的、扩散的即兴式复调音乐（heterophony）充满这曲调。（在总谱中，由民歌中来的旋律和动机始终倾向于强烈的增长变化，使人想起民歌在口头流传的过程。）风笛似的低音终于被逐退，铜管乐器发出柔弱的羊叫似的声音（如在《唐吉诃德》〔Don Quixote〕），阿尔卑

斯山里的钟声预报着羊群到来，好似它们从圈里被赶出来，下到山谷，进入山上草场。一段柔美和朦胧的低音弦乐拨奏的固定音型——不同节奏的对位法——奇妙地使人想起羊在一起挤来挤去。在一个复杂的不协和的织体里几乎是偶然引进一段双簧管旋律，后来成为终场里的情歌和悲歌。在序幕最后几小节中，可以听到远处的一个高原乐队（highland band）或教堂乐队（kapel），是后来的发展部的又一次先试。在一场未来的新娘和同伴们跳舞的哑剧之后，两声枪响宣告土匪的到来，并确定了他们进行的速度。男高音独唱（在歌中，与此乐谱中大部分其他旋律材料一样，音阶的升高第四音是很突出的）的歌曲出自斯坦尼斯洛·密尔茨斯基（Stanislaw Mierczynski）的《波德海尔之乐》（Music of the Podhale，1930）[1]，其中收集了为配备两把小提琴和铜管乐的农民乐队而改编的101首曲子（希曼诺夫斯基还为该歌集写了序）。歌词炫耀武力，这是绿林生活的一部分。

接下来的刚劲有力的行进舞曲主要以这个曲调为基础，常常和另一支在第二个哑剧场面听到得更多的曲调

---

[1] “波德海尔”意指塔特拉山脉的最北端。

并置或结合。在第二场哑剧中，哈尔纳斯遇见了新娘，而且一见面就被她的美貌所倾倒。可憎而粗俗的新郎上场了（骇人的长号滑音）。从音乐上来说，这是希曼诺夫斯基在总谱中所达到的具有完整的准交响曲典型特质的一场：他不仅继续、发展和概括了前一段的材料，而且把它用在一个新主题的节奏对位法和旋律对位法当中。铙钹击起，“土匪舞”开始，这是“Zbojmicki”风格舞——一种由男人手持高原人的长柄手斧（ciupaga）跳的群舞，他们夸耀地旋转，有时突然收住。从希曼诺夫斯基的音乐中好像可以清楚地听到这支舞曲所表现的那许多跳跃和蹲下的动作。人们喜爱的流行的高拉尔旋律又一次形成这部音乐的基础；其中之一——后来被用在赋格结构中——早已在帕德雷夫斯基的《塔特拉山区曲集》（Tatra Album）的钢琴曲（1884）中用过。在第二场中，结婚前的庆祝正值高潮，管弦乐的颤音、滑音奏出快乐的曲调，但大型夸张的两部合唱（由希曼诺夫斯基自己收集的旋律）的歌词却是讥讽的，因为歌词表达了新娘对前途厌弃的心情：“如果快速的流水明天就把你带走我也不反对，因为我不属于你，你也不属于我……我的爱人是扬纳克，只有为他我才愿歌

谱例 15

《哈尔纳西》

Allegramente (non troppo vivace)
Chorus
ff
sostenuto
poco rall.
a tempo

唱。"
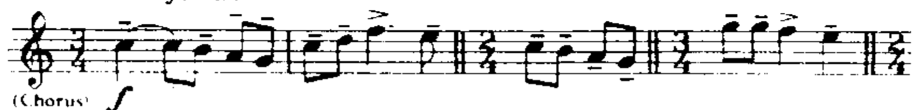
另外两个高拉尔曲调与谱例 15 交替出现，并与之结合在兴奋而喧闹的对位法之中；更明确地说明真情的是新娘入场时表现她哀伤的主题，这是一首著名的波兰婚礼歌曲的高拉尔变体。反复句“我的爱人是扬纳克”引进饮酒歌，这首饮酒歌是希曼诺夫斯基 1924 年谱写的声乐和钢琴曲。接下来的辉煌的“山里人之舞”，按照交响曲的用词来说，是精心写作的教堂音乐（kapel）风格的乐曲，是希曼诺夫斯基在酒神狄俄尼索斯刺激下
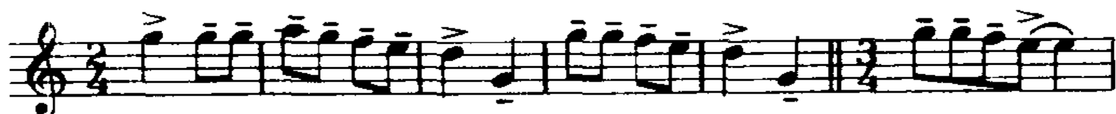
写出的作品中最后的重要表现。帕西·格兰杰（Percy Grainger）说它是“活泼健壮而心醉神迷的陶醉，既赋予这个舞蹈灵感，又从这个舞蹈受到灵感。”急速旋转的舞蹈动作，参舞的人越来越多，越来越活泼充沛——这一切都要求一个自然的宣泄方式，非复调和复调音乐，不断涌入新的旋律乐思（其中有许多是密尔茨斯基收集来源真实的曲调），不打断的节奏“继续性”（格兰杰语），完全相称的二重调性和声，这是高原风格以其内含的许多不协调得出的合乎逻辑的结果。

随着婚礼歌的再进入，音乐直达高潮，但在哈尔纳斯和他带领的一班人上场时高潮突然崩解。在最后一支舞曲中客人被驱散，新娘被抢走。这支舞曲的开始是强盗主题的热情陈述，并采用了管弦乐演奏的与合唱的两个更刚毅和富于男子气概的高拉尔曲调，在高音小提琴的“不断盘旋的线条”（维特曼语）之下进行，好像在《交响协奏曲》的最后乐章中那样；第一个曲调在主要高潮处引起一个巨大的力量聚积：

谱例 16

《哈尔纳西》





终场的场景是在森林湖边，这一场的音乐是希曼诺夫斯基作品中最清澈美丽的篇章，是为一支塔特拉情歌谱写的男高音独唱和管弦乐曲（这情歌又是取自希曼诺夫斯基自己的收集），为忧伤也为快乐埋下了伏笔：

> 每个夜晚有欢喜，每个白天有忧愁，
> 如果你像我爱你一样爱我；
> 我们将变成天堂里的天使，
> 如果你像我爱你一样爱我。

广漠而令人神往的寂静像深潭一般地把音乐包围起来（从精神上而不是从形式上说，指《婚礼》的结尾），一个奇妙地加宽了的 B 大调和弦的潺潺声把乐曲带向辉煌明朗的结束。

从纯音乐的角度看，《哈尔纳西》是一个令人兴奋的经验：它的生动的强有力的旋律，有如雕刻般强韧的轮廓，和原始色彩的绚烂（钢琴曲的不平常的织体只是它那非同一般的管弦乐炫技性的一个方面），听来好似

看见了山，好像感觉到山的空气和味道。这是二十世纪“把农业与文化杂交”（用艾立克·塞姆〔Eric Sams〕诙谐语）最成功的尝试之一。设想，假使给它补全刚劲而诗意的舞蹈设计，波兰高原的舞台布景和正宗的绚丽多彩的塔特拉服饰，我们将来肯定有机会看见它搬上舞台。同时，用克里斯汀娜·达伯罗夫斯卡（Krystyna Dabrowska）一段话作为动人的收场白（她在《阿特马的卡罗尔》〔Karol of Atma，华沙，1958〕中记述了希曼诺夫斯基的葬礼）：

> 在斯加尔卡大教堂的地下室，人们向他最后告别……我记得不少人致了词；到了教堂要关门，人们开始离开的时候，他们开始演奏：安德烈·斯洛迪兹卡（*Andrzej Slodyczka*，第一小提琴手），扬·奥伯罗奇塔（*Jan Obrochta*，第二小提琴手），斯坦尼斯洛·奥伯罗奇塔（*Stanislaw Obrochta*，低音大提琴）。老穆罗兹（*Mroz*）吹风笛。

1925～1926：圣母悼歌

1965年5月斯特拉文斯基访问华沙。据罗伯特·克拉夫特回忆当时在作曲家协会举办的一次招待会上，斯特拉文斯基一再被问及关于希曼诺夫斯基的详细情况。希氏的《圣母悼歌》（Stabat Mater）是在他的《诗篇交响曲》（Symphony of Psalms）影响下创作的，而且此间认为《圣母悼歌》并不亚于《诗篇交响曲》；不过希氏和薇拉（Vera）的友谊比和斯氏的更深，而薇拉没有出席这次聚会❶。

不过，可尊敬的克拉夫特先生这一次错了。《诗篇交响曲》谱写于1930年，比《圣母悼歌》晚四、五年。这一点值得在这里提一下。但不管怎么说，斯特拉文斯基作品的生硬，僧侣式的辉煌已和《圣母悼歌》的富于表现力的内省的亲切感没有共同之处，而后者与《罗杰尔王》中拜占庭的典礼倒有些相像。《圣母悼歌》和亚

---

❶ 《斯特拉文斯基：友情纪实1948/71》，第275页，虽然希曼诺夫斯基和斯特拉文斯基后来是好朋友，希曼诺夫斯基与薇拉·苏迪金娜（Vera Sudeikina，后来是斯特拉文斯基的第二位夫人）更亲密一些。薇拉常到达沃斯他的疗养院去看他。

纳切克（Janáček）的《格拉高利弥撒》（Glagolitic Mass）都把合乎礼拜仪式的歌词改成方言。不过，《格拉高利弥撒》的说话方式是面向大众的，炫技性的，有外向性的节日气氛；而《圣母悼歌》则表现个人内心的悲哀，这种悲哀虽然以准宗教语言而纯化了，但仍不失为一种表现个人的文字。这可以让它的谱写环境来解释。1924年，希曼诺夫斯基在巴黎的时候，波利尼亚克（Polignac）王妃请他谱写一首合唱 - 管弦乐作品，其中要有独唱，或许可以用波兰文的歌词——某种波兰安魂曲。希曼诺夫斯基脑子里原来想的是一首“农民安魂曲”——“某种农民和教会的东西（就像《斯洛皮耶夫涅》中的‘圣·弗朗西斯’的风格），天真而虔诚，一种为灵魂的祈祷……一种把单纯的宗教、异教和某种朴素的农民现实主义的混合物”。歌词得由伊万泽克维茨来写。

很显然地，要把这一设想付诸实现就需要希曼诺夫斯基大大简化他的音乐语言。通过钻研十六世纪的圣乐（特别是波兰圣乐）和越来越熟悉波兰民歌，他达到了这个目的。这两方面都会在希曼诺夫斯基的音乐里重建起纯净如水的自然音阶和三和弦形式的持久的表现力。后来的事实证明了这两者的密切相关，即《圣母悼歌》

的和声语言后来在一些库尔皮民歌中再度运用——在无伴奏合唱的《库尔皮歌曲六首》（1928）以及声乐和钢琴曲的《库尔皮歌曲十二首》（1930～1932）中都用了。在那些感情沉重、希曼诺夫斯基要增强刺激性效果的歌曲里，这两者的关系尤其紧密——在合唱的人群中新娘所唱的两支离别的歌（第三首和第五首），以及在声乐和钢琴曲集中的第三首，在这支歌里年轻姑娘对婚姻的命运感到焦虑，自然音阶的伴奏衬托着不断增强的表情强度，十分动人。

谱例 17
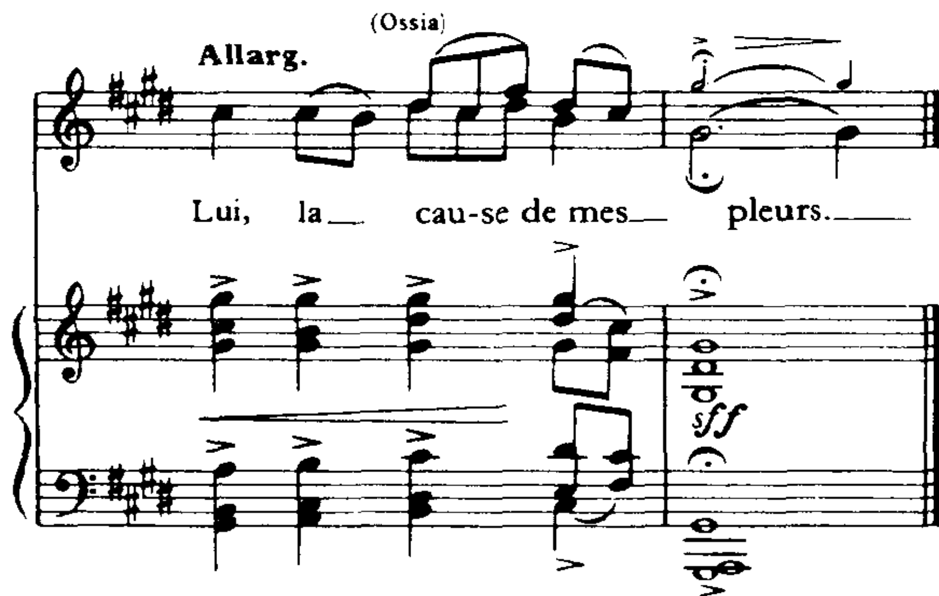
《库尔皮歌曲十二首》第三首

Moderato

ff

Oh, mau - dit soit par le jus-te ciel____

ff



所有这些歌曲都像《圣母悼歌》那样，包含着切断亲子之间联结之意。第七首表现一位年轻姑娘因她爱人被征兵派到国外而悲伤，而第九首就像《圣母悼歌》中的"Virgo virginum praeclara"那样，用了同样简单而真正有表现力的二重调性的手法，表现一个爱人对自己的不忠而受到良心的责备。

《圣母悼歌》在希曼诺夫斯基所有表现人类对于遥远的过去寻根的深刻需要的作品中，大概是表达最为透彻的一部❶。音乐的表现方法是质朴的、精确的，达到

---

❶ 在这一方面最急进的表现也许是奥福（Orff）的《布兰诗歌》（1936），《圣母悼歌》问世十年后的作品。在后者当中把音乐手段大加简化一定已经形成培育前者的苗床，使它生长，突然开出繁茂的花，乐观地，反对偶像崇拜地返回最初的音乐原则。

毫无装饰的地步；五光十色的西方商店橱窗（浪漫主义和印象主义）和实际上是东方的商店橱窗（异国情调）都熄了灯，管弦乐配器是单色的。管弦乐团本身规模不大，这和除《哈尔纳西》和《造物主降临》（Veni Creator）之外的他的晚期作品一样——没有长号或土巴号，只有两支小号，双管制木管乐器。希曼诺夫斯基允许自己奢侈的一件事是在两个采用全奏的乐章中用了管风琴。然而在这一特殊的场合，管风琴声听来是管弦乐声响调色板的自然的延展和扩大，它的适于礼拜仪式所用的泛音当然是非常合适的。乐曲充满了古色古香的和原始的特点：平音调（monotone）的素歌似的吟唱，是调式的、旋律形式的，固定音型和平行五度，三度与三和弦构成了主要是单旋律性质的合唱风格，对位法缩减到最低限度。

希曼诺夫斯基把约瑟夫·亚诺夫斯基（Jozef Janowski）写的拉丁文歌词改写成波兰文的自由式改编（paraphrase），这个歌词全部的施虐受虐狂都被放在显眼的位置上。就希曼诺夫斯基方面来说，这个明显被激发起来的兴趣——他在其中发现一种直接的表现方法，“一张美丽的‘画’，它的色彩可以被认为是和那些仅仅反映了传统原型‘轮廓’的东西相反”——要是在另一种情

况下，他可能认为那是一首用方言写的纪念死者的诗。可是，把任何一种标题音乐的或说明性质的成分放在他的音乐里都和他的意愿相反。他探索音乐的具体化——无论他的音乐风格中常见的成分还是耶稣受难悲剧的本身。感情隐藏在沉默中，而不是流露招摇。音乐的戏剧性和紧张度是音乐本身固有的，不允许强使它接受任何粗糙的表现方法。在“男子汉不流泪”中，我们怎样解释低音部里那钝声的、不规则的重击声和钟鸣的九度音程——是痛苦历程中的，也许甚至是基督惩罚的遥远回声？好像完全在抑制之下摩擦作响的 C 音持续音衬托着“Virgo virginum praeclara”（另一个表情强烈的“戏剧性”乐章）中的调式 B 大调合唱——两者都用男中音独唱的人声来表现——听起来可能像是轰隆隆的或嗡嗡的钟声泛音。不过，这总是在提醒我们，《圣母悼歌》是表现一种受到抑制的而不是意气洋洋的激情。从旋律上看，《圣母悼歌》同样有其自身的完整性。在这方面它接近拉赫玛尼诺夫的《通宵守夜》（Night Vigil，无伴奏合唱），当然特别是在第四乐章（“Fac me tecum pie flere”）中，其中管弦乐团沉默，独有三和弦。两段人声独唱——女高音和女低音——从合奏中时时升起，效果非常微妙，不时填补合唱的和

声织体所留下的空白：

谱例 18

《圣母悼歌》

Moderato *p*

Alto Solo

Jux - ta cru - cem te - cum sta - re et me

Choir

pp te - cum pi - e fle - re cru - ci -

希曼诺夫斯基也具有布里顿（Britten)、伯恩斯坦(Bernstein）和奥福的禀赋——从以前未曾想到过的角度去折射一般的三和弦和声。这种秉赋聪明地表现在最后一个乐章“Christe，cum sit hinc exire”：

谱例 19

《圣母悼歌》

希曼诺夫斯基的愿望是要谱成一种“宗教”乐，其特色须不沾染他不喜欢的“职务的”或“艺术的”忠顺，而且也没有人为地植入民歌（对后者，他用暗示而

不直接引用，暗示礼拜仪式的格里高利〔Gregorian〕的《圣母悼歌》和《Gorzkie zale》，即传统的波兰四旬斋的悼歌，这种悼歌他是很重视的），这使我们想起拉赫玛尼诺夫“有意识地伪造的宗教仪式”和其他他浓缩在《通宵守夜》中的具有他个人特色的宗教特质，尽管——或者说因为——他们都不是传统意义上的信徒。另一个具有他个人特色的宗教特性除了《圣母悼歌》中之外，只在希曼诺夫斯基的作品发现过一次，那就是在《圣母马利亚的连祷歌》中（1930～1933）。这支歌是为吉尔绥·李伯特（Jerzy Liebert）的一首诗的七节中的两节（“十二音的齐萨拉琴”和“像一丛矮树”）谱写的。作曲家对这两节有高度评价，它们的音乐语言与《圣母悼歌》的也很相似；这两部作品在做礼拜仪式的环境下演出（或录音）得益匪浅，因为它们不仅在精神上，而且——两者密不可分——从音乐的“生理学”或技术组成上来说都属于那样的环境。

原来设想的“农民的安魂曲”就彻底地被《圣母悼歌》（1926年完成）接替。这有两个原因，其一是华沙商人布朗尼斯洛·克里斯托尔（Bronislaw Krystall）要求谱写一部乐曲纪念他的妻子伊莎贝拉（Izabela），另一个是1925年1月作曲家的外甥女，斯丹尼丝拉娃的女

儿阿露西·巴托斯兹维克佐夫娜（Alusi Bartoszewiczowna）的死。斯塔西亚事实上是1929年1月由费泰尔贝格在华沙举办的首演的独唱演员之一。这部作品在英国很快列入三圣乐团音乐节（Three Choirs Festival）的节目（伍斯特，1932年，听众中有作曲家埃尔加和剧作家萧伯纳〔G. B. Shaw〕），这证明它的音乐语言是相通的（这并不是老一套的同义语）。

1927：第二号弦乐四重奏

希曼诺夫斯基非常崇敬马勒，但他本人却是一个含蓄的作曲家。他的音乐不为出风头或签名，基调是出神忘我而不是痛苦呻吟。但1916年以后，这位作曲家却有许多的痛苦。同性恋者比其他人更害怕和憎恨年事渐长，特别是像希曼诺夫斯基这样的人，他们似乎不能也不愿意建立稳定的人际关系。当持续的经济拮据加深了感情上的不安全感，而且健康终于不可逆转地崩溃时，景象确实凄惨。听《第二号弦乐四重奏》很难不看出它至少是部分地表现了痛苦和沮丧，一种苦闷的呼喊。特别是第二和第三乐章，第一乐章的特性更多的是怀旧的追忆：印象主义时期的旋律特点、和声与结构的特点都

只向着消失在迷雾和朦胧之中的方向发展。但第二和第三乐章以塔特拉民间音乐的面貌有力地出现在我们面前。这部音乐与《马祖卡舞曲二十首》（Twenty Mazurkas，Op.50，1924~1925）相比有一个关键的概念上的不同。《马祖卡舞曲二十首》把肖邦定型和风格化了的传统马祖卡舞蹈形式——马祖卡、奥别列克（oberek）和库亚维亚克（kujawiak）舞曲——与高拉尔音乐特有的旋律风格（和有关的和声形式）相杂交，从而把两者都带进更广阔的视野内。希曼诺夫斯基这样做是有意高扬波兰民族主义精神，试图创造出一种民族风格的基础，使民族风格能超越特定的地区——实际上，很像巴托克明显影响了《哈尔纳西》、《马祖卡舞曲》和这首四重奏至少部分地更像是在风格和乐念上巧合的相近似。但在《第二号四重奏》中，人们感到高拉尔音乐这次成了实现纯音乐目的的手段，而停止了发挥有意识的民族主义象征的作用。第二乐章那讽刺性的残暴同样表明，它的无情的开放五度音程（常包含空弦），畸形的固定音型，像粗砂飞散般的拨奏，以及断裂的、发狂般的奥别列克舞曲风格的节奏，这一切促成了一种后马勒的死亡之舞的概念。

以《马祖卡舞曲》第一首的开始与四重奏的终乐章

的开始相比较，两者都用了“萨巴拉”动机变奏，这是我们在《斯洛皮耶夫涅》和《哈尔纳西》（见谱例 14）中就熟悉的；然而在马祖卡中它非常明确地表现自己像“萨巴拉”——在一个肯定是风笛风格的开放五度的低音之上——在四重奏中它则完全地成了希曼诺夫斯基的个人特点，一个强烈而浓缩的赋格主题。毫无疑问这是焦虑的精神，痛苦的精神在这里得到表现。在第一阵有力的猛攻之后，音乐分解成了节奏紊乱的片段，但在废墟的当中，生命很快地奋起。当矛盾重新开始时，它甚至比以前更强烈，结果是胜利，以“波兰”的升 D 在明亮而确切的 A 大调中辉煌地肯定，即使面对不幸生活仍是甜美的。

1932～1933：交响协奏曲和第二号小提琴协奏曲

这两部作品中虽然都有印象主义和民俗学的成分，它们的基本倾向是新古典主义。它们之远离希曼诺夫斯基的印象主义时期的风格世界，可以举这个事实为例：对于浪漫主义的《第三号交响曲》而言是理想的录音声学条件——它需要有丰富、热情、宽阔，而向深度集中

的声音——对于“古典的”《交响协奏曲》（Symphonie Concertante）而言可能会是灾难，《交响协奏曲》只能在清洁、干燥、混响减到最低限度的条件下才能成功。

希曼诺夫斯基把他的 Op.60 写成以钢琴为必需声部（obbligato）的管弦乐曲而不谱写成炫技协奏曲，因为他是为自己弹奏而写的。他虽然是非常有才能的钢琴家，但毕竟不是拉赫玛尼诺夫，也不是普罗科菲耶夫。而且不管怎样，我们已经看到，他从不对技术的辉煌感兴趣，不管是什么乐器。他常常给钢琴在管弦乐团中超乎一般的重要地位（例如在两首小提琴协奏曲、《第三号交响曲》和《哈尔纳西》中），因此，这首《交响协奏曲》可以视为这种趋势的、合乎逻辑的大型的结果。

希曼诺夫斯基想使《交响协奏曲》不仅使他自己能容易地演出，而且也能与他的听众沟通。因此，这首曲子设计要表演者和听者都能欣赏，而《第二号小提琴协奏曲》的比较严肃的曲调，人们想像，是表达作曲家对克查斯基的深厚的个人感情的。不过，希曼诺夫斯基是一个自我意识太强的艺术家，他不会自觉地为某个人写曲子。《交响协奏曲》受欢迎的特点——第一乐章的主要主题中插进来的“yodel”（交替使用自然声和假声），慢乐章的感官上很微妙而类似夜曲的配器，终乐章的热

情洋溢的舞曲般的气氛刺激——总之都是希曼诺夫斯基成熟的风格中所固有的。从形式上，这部作品也是正直明确的；这是希曼诺夫斯基惟一的一部采用古典三乐章安排的协奏曲，但作曲家无法抵抗有时要偏离事先确定的路线，例如，把第一乐章实际上谱成了单主题乐章——“发展部”并未将主要主题“发展”开，却从其中直接创造出一个新主题——并使慢乐章在主要主题于一个苦闷的、几乎是强烈痛苦的转调中返回时达到高潮：它能与开端时柔和的长笛与中提琴的对话形成强烈对比，又几乎难以从中识别。这一段持续的旋律在希曼诺夫斯基作品中只有《第二号小提琴协奏曲》的第一乐章可以比拟：
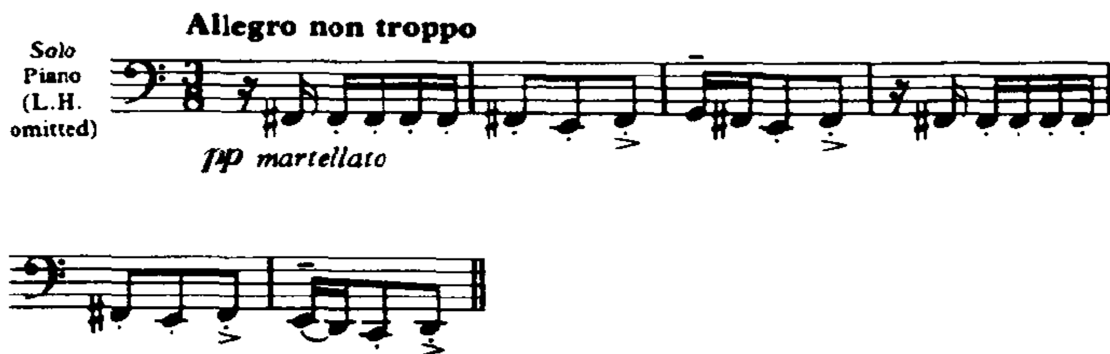
谱例 20

《交响协奏曲》

在结尾时，一直处于低音装饰性地位的钢琴引人注目，在鸟鸣声似的华彩乐段中与回旋曲式的终乐章连结在一起。这显然反映了希曼诺夫斯基对普罗科菲耶夫的《第三号钢琴协奏曲》的欣赏，既欣赏它热情奔放的节奏动力，也欣赏它乐器独奏谱子的打击乐器的辉煌（更不用说降 E 大调单簧管类似果戈理〔Gogol〕式的讽刺，这在第一乐章再现部的戏谑段落中已经受到过某种虽然简短但却尖刻的批评）。主要的舞蹈节奏是奥别列克舞的节奏，回旋曲主题也把熟悉的受民歌影响的升高第四音，即升 F 音，结合在 C 大调的调性中：

谱例 21

《交响协奏曲》



随着这一乐章积蓄动势的过程，它吸引了一种有时比较粗犷，几乎像吉普赛似的特性，但一个冷静的、好似马祖卡舞曲的插段提供了一个明显的恬静的时刻。最后几

页引出了类似狄俄尼索斯式的疯狂似的激动，它推动音乐由一个节奏激动的顶点到另一个顶点，它也在一个高音齐奏小提琴的狂暴线条中得到表现——也许这就是希曼诺夫斯基所非常欣赏的塔特拉山民提琴的理想化或神化。

《交响协奏曲》于 1932 年 10 月在波兹南首次公演，作曲家自己弹钢琴，费泰尔贝格指挥。它很快就传开了(终乐章后观众并没有像经常有过的那样要求再次演奏，这个事实使过于爱好自我批评的希曼诺夫斯基对其品质表示怀疑!)，其他热情的早期演奏者还有扬·斯梅特林和它的被题献人鲁宾斯坦。1933 年 1 月其中几部分由希曼诺夫斯基和费泰尔贝格在哥本哈根演出留下录音，使我们对希氏的钢琴演奏技艺有所了解。从这个录音和 Op.50 和 Op.62 的两部马祖卡舞曲的录音中听得很清楚的是他的柔和流畅、热情和用语的灵活以及在抒情状态下拒绝任何世俗的束缚。我们可以想像，演奏音乐时，他是全神贯注的。当他独奏时，一定很难跟上他。但是他在《交响协奏曲》第一乐章中对华彩乐段的观念肯定是值得研究的，特别是那些有志于自己来演奏这首曲子的人。

在《第二号小提琴协奏曲》中，独奏者和管弦乐团

的关系的密切程度并未比《交响协奏曲》或《第一号协奏曲》稍减。其织体上的对位法安排得如此紧密，独奏者实际上成了管弦乐团的一部分。要把它们分开加以比较，让前者独占风头，使后者降到定义含混的伴奏的背景音乐（确切地或隐喻地），那是让听众上一堂课或听冗长的说教而不是讨论。与《第一号协奏曲》一样，《第二号协奏曲》是一个连续不断的乐章。不过在这里，时段定得很严格，即使是希曼诺夫斯基在他的结构方法中也只是相对地不墨守成规。《第一号协奏曲》的开端曾受到充分的赞赏，但其后的这一部音乐也同样是杰作：它的前二十六页实际上构成了一个极大的抒情段落，整首歌没有一点停顿：

谱例 22

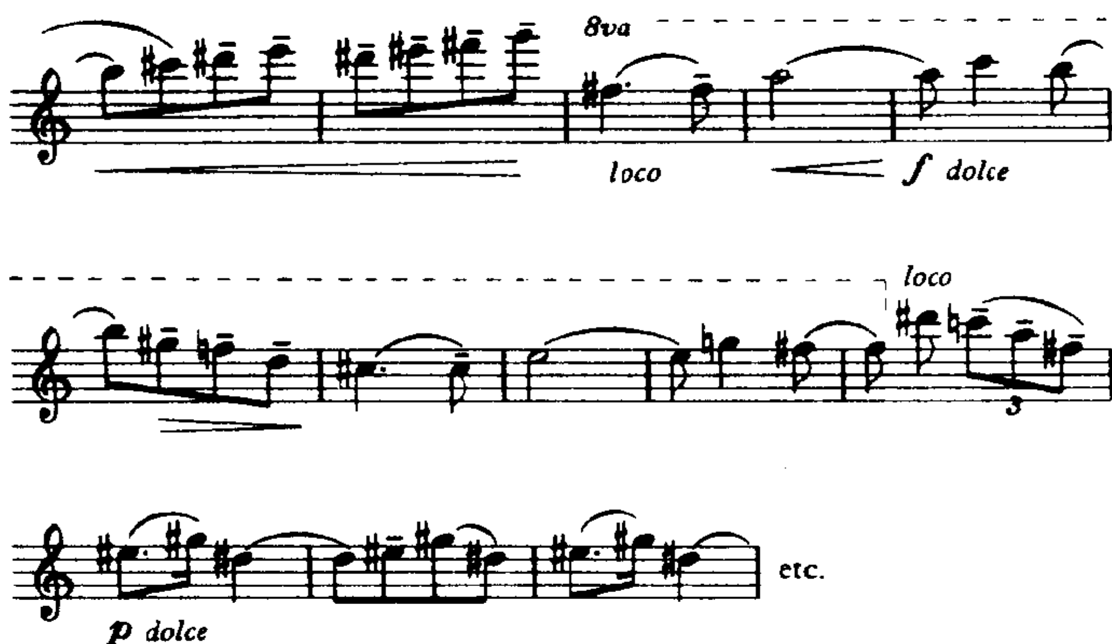
《第二号小提琴协奏曲》

Moderato molto tranquillo

Solo violin

mp
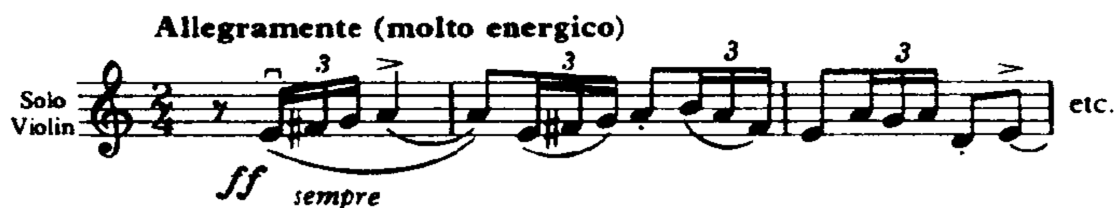
poco a poco crescendo



华彩乐段之后，“很有精力的”终乐章（一首奏鸣－回旋曲）开始了一个独奏的主题，它立刻使我们回到塔特拉山民那严肃的声音世界里：

谱例 23

《第二号小提琴协奏曲》



这是——当然是严肃风格的——巴塔克·奥伯罗奇塔的“小提琴三重奏”式的大师手笔的民间风格极点；而且，

既然谱例 23 是放任在木管乐当中，它就丰富地滋生，形成一个可以令人欣然接受的、风笛似的多声部不和谐音。教堂合唱团的声音暂时退却以便引进一个羽毛丰满的第二主题，它那热烈的歌唱线条被钢琴的精工细嵌及弦乐的颤音微妙地补充（即使在它的后印象主义的乐谱中，希曼诺夫斯基也喜欢凭借颤音或颤声的运指法把他的弦乐线条融进羽毛般轻软的非实质之中），协奏曲随着主要主题（谱例 22）的胜利还乡而达到高潮，保持着高原人乐曲的声调在尾声中猛冲到狂热的、放纵的——是的，狄俄尼索斯的——终结。

克查斯基只演奏了一次这首新的协奏曲——华沙爱乐乐团演出，费泰尔贝格指挥。他与希曼诺夫斯基一起进行这次演出时已身患晚期癌症，首演之后不久即去世，佐菲亚·克查斯基认为作曲家（他敬慕她）对此应负一定责任，并永远不原谅他。

结束语

要想当一个国际性的唯美主义绅士，阔绰的贵族思想家，高级旅游者，有教养的花花公子，有资产供他沉湎于他所有的怪念头——不管是烹调方面的、文化的还是性方面的——里，这种想法在今天会惹人嘲笑。可是，希曼诺夫斯基却是个例外。伊万泽克维茨证实希曼诺夫斯基一生的志向就是要当一个文艺复兴的人，世界的人。他并非传播狭隘的特殊化，而且认为音乐家应该胸怀宽广、思路开阔，这种观点也决定了他执教时所奉行的政策。他自己沉浸在音乐、文学、历史和哲学（特别是德国和伊斯兰哲学）、民间文化和工艺美术之中，而且以他积累的知识服务于他的文学和音乐创作：因而有了寓言似的历史神话的《罗杰尔王》，神秘的《夜之歌》，移情作用和民族性的正统的结合，使《哈尔纳西》给人如此美好的视听享受。

具有这么多对他有利的品质，为什么他一生的主调

却是失望呢？一个如此有才华、好人品的人（弗拉基米尔·杜凯尔斯基〔Vladimir Dukelsky〕，别名维尔侬·杜克〔Vernon Duke〕，明确断言他的魅力，杜凯尔斯基在自传《去巴黎的护照》〔Passport to Paris〕中提到希曼诺夫斯基的“不可抗拒的波兰人的波兰特色，猫一样温和的气质和谈吐的文静”）在他一生中又屡屡受挫？为什么他没有被公认为波兰音乐界的领袖，甚至就连在无别人与他竞争的时候也没有？巴德（Bard）说：过错不在我们的命运而在我们自身。希曼诺夫斯基继承了乃父的艺术能力，也继承了他的不会理财、不会务实，这到晚年成了他的灾难。即使在革命以前，他家虽然还有钱，也已是入不敷出。后来到希曼诺夫斯基将近四十岁时，他不得不面对必须独立生活的现实。他之享受生活中美好的东西，基本上是由于他的音乐的享乐主义特色。可是，一旦形成了奢靡的口味，要改就不那么容易了。而希曼诺夫斯基在财源已断之后很久，还继续沉湎于旧日的爱好之中。

遗憾的是，一个连自己生活都安排不好的人，很难设想他会领导或掌握别人的生活。而希曼诺夫斯基正是一个不具备这种品格的人。他太不擅长公务，他也从来没有，如布里顿所有的那种窍门，以他的名义来改变他

周围的世界，使之豁然生辉。他天生不是领袖之才：我们没有看到他曾经当过指挥的纪录——他是否尝试过并且失败了？缺乏自信和腼腆似乎常常造成一些问题。也许这是事实，他往往在乐谱上标满了表情符号和指示提请演奏者注意，这可能就表现了他的不自信。这把他与马勒和布里顿都可以联系得起来。或者每一次都只是出于专业上精益求精的欲望要避免误释，和不细心造成损害，抑或是怕演奏者缺乏音乐修养？也许这也不是巧合，希曼诺夫斯基为之谱过曲的主要人物都是他从孩提时代就认识并信任的：钢琴（鲁宾斯坦），声乐（妹妹斯塔西亚），小提琴（克查斯基），管弦乐（费泰尔贝格）。这些人当他在世时，都对他很好，在他之后去世的也都忠于他的音乐。

然而，这也是希曼诺夫斯基忠于职守的典型表现，即一旦他承担了与他志趣并不相投的任务——例如当院长，先是华沙音乐学院，后是国家音乐学院——他还是尽最大努力去代表他认为自己有责任代表的那些人。（同样地，他常关心年轻的音乐家们和他自己家里的人，甚至在他自己经济上到了危机的时候也资助他们。）可以想像，他的学生喜欢他，而他的同事却憎恨他，那些同事与许多教师一样，对他们的个人名声比对他们应负

责任的人更感兴趣。从纯音乐的角度来看，他却太传统主义，对波兰当时正在出现的比较倾向于斯特拉文斯基的先锋派和六人团没有号召力。

希曼诺夫斯基是极好的财富。他既是一个容易交流的作曲家，作出的乐曲又极好。在每一个转折关头都要讲求质量。音乐家们的职业使然，有时会去熟悉在另一种情况下会被他们永远忽略掉的作品，而且会对他们的发现感到惊异和喜悦。他没有时间去做无偿的乐符编织，也没时间进行学究式的思考——就连他复杂的赋格结构都有着与纯学究气相反的表现和人道的目的。他的音乐牢牢地植根于古典的和浪漫的实践之中，在形式、结构和乐器的性质上都是传统的理解。而作为古典主义者、浪漫主义者、印象派、民俗学家，甚至新古典主义者，他的作品使那些对二十世纪初期的音乐感兴趣的人都会有所得。他是个讲折衷的人，但他却没有刻苦研究特殊风格的缺点和危险，因为他任何时候都能提出一个具体的事，一种个人见解，一种对他所认为的生活现实有诗意的理解以及一种衡量力量、创见和美的好标准。

参考书目

Chylińska, Teresa: *Karol Szymanowski*, trans. A. T. Jordan, New York, 1973 (a "life in pictures").

Maciejewski, Bogusław: *Karol Szymanowski, his Life and Music*, London, 1967.

Maciejewski, B. and Aprahamian, F. (ed.): *Karol Szymanowski and Jan Smeterlin: Correspondence and Essays*, London, 1970.

Samson, Jim: *The Music of Szymanowski*, London, 1980.

Wightman, Alistair: *The Music of Karol Szymanowski*, unpublished D. Phil. thesis, University of York, 1972.

希曼诺夫斯基主要作品

中文	原文	作品编号
歌剧:	**Operas:**	
哈吉斯	Hagith	Op.25
罗杰尔王	King Roger	Op.46
芭蕾:	**Ballets:**	
曼特拉戈拉	Mandragora	Op.43
哈尔纳西	Harnasie	Op.55
乐团:	**Orchestra:**	
第一号交响曲	Symphony No.1	Op.15
第二号交响曲	Symphony No.2	Op.19
第三号交响曲（夜之歌）	Symphony No.3	Op.27
交响协奏曲	Symphonic Concertante	Op.60
第一号小提琴协奏曲	Violin Concerto No.1	Op.35
第二号小提琴协奏曲	Violin Concerto No.2	Op.61
音乐会序曲	Concert Overture	Op.12
声乐与乐团:	**Voice (s) & Orchestra:**	
彭特西丽亚	Penthesilea	Op.18

德梅特尔	Demeter	Op.38
阿加瓦	Agava	Op.39
圣母悼歌	Stabat Mater	Op.53
造物主降临	Veni Creator	Op.57
圣母玛利亚的连祷歌	Litany to the Virgin Mary	Op.59
室内乐:	**Chamber Music:**	
小提琴奏鸣曲	Violin Sonata	Op.9
浪漫曲	Romance	Op.23
夜曲与塔兰泰拉	Nocturne and Tarantella	Op.28
神话三首	3 Mythes	Op.30
阿雷土沙喷泉	La Fontaine d'Aréthuse	
那喀索斯	Narcisse	
林中女仙和潘神	Dryades et Pan	
帕格尼尼随想曲三首	3 Paganini Caprices	Op.40
艾塔乔·埃尼亚摇篮曲	Berceuse d'Aitacho Enia	Op.52
第一号弦乐四重奏	String Quartet No.1	Op.37
第二号弦乐四重奏	String Quartet No.2	Op.56
钢琴:	**Piano:**	
前奏曲九首	9 Preludes	Op.1
变奏曲	Variations	Op.3
练习曲四首	4 Studies	Op.4
第一号奏鸣曲	Sonata No.1	Op.8
第二号奏鸣曲	Sonata No.2	Op.21
第三号奏鸣曲	Sonata No.3	Op.36
波兰主题变奏曲	Variations on a Polish Theme	Op.10
幻想曲	Fantasy	Op.14

排档间饰，诗三首	Métopes, 3 poems	Op.29
女妖之岛	L'Ile des Sirènes	
卡莉普索	Calypso	
瑙西卡	Nausicaa	
练习曲十二首	12 Studies	Op.33
假面具三首	3 Masques	Op.34
舍赫拉查德	Sheherazade	
小丑坦特里斯	Tantris le Bouffon	
唐璜小夜曲	Serenade de Don Juan	
波兰舞曲四首	4 Polish Dances	Op.47
马祖卡舞曲二十首	20 Mazurkas	Op.50
马祖卡舞曲二首	2 Mazurkas	Op.62
声乐与钢琴:	**Voice & Piano:**	
歌曲十二首	12 Songs	Op.17
歌曲六首	6 Songs	Op.20
哈菲兹情歌集	Love Songs of Hafiz	
第一套六首	1st cycle of 6	Op.24
第二套八首	2nd cycle of 8	Op.26
仙女公主之歌	Songs of the Fairy Princess	Op.31
泰戈尔诗谱歌曲四首	4 Songs to poems by Tagore	Op.41
傻子穆埃任之歌	Songs of an Infatuated Muezzin	Op.42
巴斯克歌曲二首	2 Basque Songs	Op.44
斯洛皮耶夫涅	Słopiewnie	Op.45
摇篮曲三首	3 Lullabies	Op.48
儿歌二十首	20 Children's Rhymes	Op.49
歌曲四首，乔伊斯作词	4 Songs to words by Joyce	Op.54
库尔皮歌曲十二首	12 Kurpian Songs	Op.58